СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ

ПОРТРЕТЫ СОВРЕМЕННИКОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА
Нью-Йорк

СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ

ПОРТРЕТЫ СОВРЕМЕННИКОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА

Нью-Йорк • 1955

CONTEMPORARY PORTRAITS

by

Serge Makovsky

Printed in U.S.A.

ОТЕЦ И МОЕ ДЕТСТВО, ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ И ГЕОРГ БРАНДЕС, АЛЕКСАНДР ДОБРОЛЮБОВ, ШАЛЯПИН, ДЯГИЛЕВ, ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ, ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ, МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН, ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК, ГАМЛЕТ — КАЧАЛОВ, ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ, АЛЕКСАНДР БЕНУА И «МИР ИСКУССТВА»

Отец и мое детство

ВВЕДЕНИЕ

С моим отцом, Константином Егоровичем Маковским, связывают меня одни воспоминания детства и раннего отрочества, хотя было мне уже тридцать восемь лет, когда его не стало. Семья наша распалась еще в 1893 году, с тех пор я встречал отца лишь мельком, издали. Только раз, в сентябрьское утро 1915 года, у его гроба, я пристально всмотрелся в него как взрослый... Смерть произошла от несчастного случая: извозчик, — на нем Константин Егорович возвращался в свою васильеостровскую мастерскую, — был опрокинут трамваем; удар головой о мостовую вызвал поранение, потребовавшее операции. Сначала он пришел в себя. Но сердце не выдержало слишком сильной дозы хлороформа. Он умер, не приходя в сознание.

Крупная голова с обнаженным лбом и седыми кудрями на затылке склонилась к плечу, на правом виске видна была припудренная ссадина... Это когда-то дорогое, по-детски обожаемое лицо, еще моложавое, несмотря на совсем белую, очень густую мелко-вьющуюся бороду, не казалось мертвым; губы затаили что-то похожее на улыбку, на его немного застенчивую, неуверенную улыбку...

Последнее свидание с отцом у его гроба запечатлелось навсегда, может быть — как самое значительное событие жизни. Я не отдавал себе отчета прежде,

до какой степени близок ему, невзирая ни на что: всё детство ожило вдруг, пронизанное его образом, а ведь там, в детстве — питающие истоки нашей личности, корни всех последующих и радостей и печалей...

Детские воспоминания — самые неизгладимые. Можно сказать, дня не пройдет и часу, чтобы не померещилось какое-нибудь впечатление детства. Пусть отрывочны, туманны, стерты временем эти впечатления, они глубоко врезаны в сердце, всплывают над пучиной прошлого снова и снова и переживаются всего чаще, особенно к старости, как далекое блаженство... И так понятно это. Безоблачное детство не общий удел, и даже от счастливого — остаются и детские страхи, и детские обиды и разочарования, но ведь известно: хорошее лучше помнится, нежели плохое, на большом отдалении почти и не видать плохого... И еще: в детстве хорошее — безусловнее, в детстве сознанием управляет не рассудок, а воображение, действительность сливается с волшебной преображенностью; иные детские воспоминания в течение всей жизни маячат тенями какой-то страны чудес...

Именно потому нелегко мне писать об отце — дать его образ в полноте, какой он заслуживает. Дело ведь не в моем сыновнем ощущении (тут всё становится автобиографичным, а я меньше всего намерен говорить о самом себе), дело в художнике Константине Маковском на фоне вскормившей его эпохи. Она охватывает три царствования и начинается еще при Николае Павловиче. Но в то же время не по моим силам исчерпывающая характеристика отца и хоть сколько-нибудь полное его «жизнеописание» (далеко от России нет под рукой нужных снимков, нет книг для справок). Мне хочется только отметить некоторые подробности его биографии, поскольку они уцелели в моей

памяти или известны мне по рассказам матери и семейным преданиям. Многому я сам был свидетелем в ранние годы, о многом думал и позже, соглашаясь до известной степени с критиками начала века, умалявшими творчество отца, особенно — его живопись последнего периода. Я говорю — до известной степени, потому что оценка этих критиков, под влиянием «модернистских» пристрастий, бывала зачастую неверна, во всяком случае — недальновидна. В борьбе за «новое» искусство забывалась историческая перспектива. Новое перестает, рано или поздно, быть новым и как часто от него почти ничего не остается; в наши русские предреволюционные десятилетия ярко обнаружилось у критиков именно это ослепление быстро умирающей новизной.

Задача моя осложняется еще тем, что вспоминая отца как человека и художника и говоря о значительном и несостоятельном в его творчестве, я невольно вспоминаю и себя в годы, протекавшие когда-то в России и заграницей, куда меня возили с малых лет, вспоминаю и то, что слышал от близких о молодости отца, и семейную хронику моей матери, имевшей немалое влияние на его художническую судьбу, вспоминаю и многих, с кем они водились — и знаменитостей, и просто друзей, знакомых.

Теперь, когда почти все умерли и не только они, но канул в вечность весь старый русский мир, как-то жаль не помянуть к слову этих людей, даже тех, что лишь случайно, смутными тенями, оживают в мемуарах современников.

Уступая желанию закрепить прошлое, как оно мерещится по детским воспоминаниям в связи с творчеством Константина Егоровича, очень трудно написать что-либо стройное. Вперед прошу извинить меня за расплывчатость изложения в этих воспоминаниях, «разросшихся по древу» по мере того, как я писал... Если же окажется, что в этих строках слишком много

автобиографических подробностей, оправданием да послужит мне то, что это свое, личное, как бы оно ни было овеяно очарованием детства, я старался оградить от всякой «Dichtung», отмечая одну строго проверенную «Wahrheit».

СЕМЬЯ

Наша семья, в течение первых пятнадцати лет совместной жизни с отцом, была дружной, гармонически слитной семьей. Нежность к нему, знаменитому, балованному художнику, приобретала оттенок восторженного поклонения. Существом высшего порядка входил он в наш детский быт, не вмешиваясь в мелочи домашних будней, вечно увлеченный своей работой, постоянно исчезавший куда-то, чтобы вернуться опять и всё наполнить и озарить собою. Экспансивно ласков с нами, детьми, он не был, но никогда и не раздражался обидно. Только, бывало, нахмурит густые, мохнатые брови и пристально взглянет своими голубыми немного на выкате глазами; дело редко кончалось легким подзатыльником. Не помню ни одной ссоры его с матерью, ни одного сказанного им резкого слова.

В обществе бывал он неизменно приятен и словоохотлив, на лицах появлялась улыбка, когда Константин Егорович входил в комнату. К людям он относился почти наивно доверчиво; если и настораживался против кого-нибудь, так больше из неприязни ко всякому уродству, от избытка страсти ко всему красивому на белом свете. Как художник, он был скромен на редкость и всегда готов радостно отозваться на чужую удачу. Вращаясь в среде, где так обычна профессиональная зависть, он отличался отсутствием самомнения и доброжелательством к товарищам по

профессии, хотя и приходил в отчаяние от уничижительной критики какого-нибудь Стасова или от того, что ему, Константину Маковскому, «никогда так правдиво и ярко не написать, как написал Семирадский». Именно это сказал он моей матери, возвратясь с вернисcажа Академической выставки, где Петербург поразила многоаршинная «Фрина» Семирадского: «Что же, после этакой вещи только и остается, что бросить кисти»... А когда его самого хвалили, сравнивали с Тьеполо и Веронезом, он и внимания не обращал. Эта черта характера больше всего, вероятно, сообщала ему столько обаяния. Простодушие, незлобивость, улыбчивая общительность, талантливость щедрая и веселая открывали перед ним все двери. «К. Е. Маковский, — вспоминает Ю. Ю. Клевер, — вообще был истинной душою общества как среди художников, так и в великосветских кружках и в кругах денежных тузов. Он нигде не терялся и всегда приковывал к себе внимание».

Правда, всё изменилось в годы позднейшие, когда он реже бывал с нами, после того, как в 1889 году тяжело заболела мать и всем домом уехали мы заграницу (а у него на стороне началась новая «семейная» жизнь). Он стал ворчлив, подозрителен, вспыльчив... Но это был уже *другой* отец, хоть мы и не угадывали причины этой перемены, — вместе с нашей детской Россией порвоначальный образ его уходил куда-то в далекое прошлое...

И всё же в памяти остался тот, прежний папа — всегда в духе, приветливый, нарядный, холеный, пахнущий одеколоном и тонким табаком, беззаботный, обворожительный папа... Вижу его таким или в мастерской перед очередной картиной (огромная палитра в левой руке, а правая, с длинной кистью, опирается на муштабель), или — уходящим из дому с огромным парусиновым зонтом и на солнечном лугу

набрасывающим уголок природы, а то где-нибудь в гостиной среди друзей, у рояля, поющим оперную арию. Музыка была его второй стихией. Напевал он постоянно — беззаботно и узывчиво. Недаром моя мать называла его «человек-песня». Владея удивительным бархатистым баритоном, он пел как заправский артист; был любимым учеником Эверарди, даже заменил его однажды на русской сцене в «Травиате» в роли отца Альфреда (случилось это еще до первого брака).

Вижу отца и за семейным столом после обеда: рисует иглой на медной доске (для офорта) или читает вслух мне и сестре Елене «Сказку о царе Салтане» и «Скупого Рыцаря». С самых юных лет завтракали мы, а затем и обедали вместе с «большими» и особенно любили эти часы общения с отцом; он пошучивал и выделывал какие-то фигурки из хлебной мякоти и тонкие бумажные трубочки с защипками ногтем.

Наша мать, Юлия Павловна, не меньше нас была обворожена им и его славой и смотрела на мир отчасти его глазами... Жизнь в ту пору представляется мне вечным праздником. Это в сущности и было так, тем более, что вокруг матери, красавицы, столько раз появлявшейся на холстах мужа (со сверхъестественными карими очами, классическим овалом и крошечным ртом), тоже создалась атмосфера поклонения, атмосфера не только светского, но и всероссийского успеха.

Они хорошо дополняли друг друга, несмотря на разницу лет (отец был более чем вдвое старше, когда венчался с нею). К искусству они относились одинаково, разделяя вкусы того столичного общества 70-80 годов, среди которого блистали оба, не слишком задумываясь над художественной проблематикой. Культурный уровень этого общества не был высок, истинной просвещенностью обладали очень немногие

и всего реже — представители светских кругов: в области изобразительного искусства вкусы не отличались ни остротой, ни благородством. Впрочем и в музыке царила сладкопевная итальянщина, а избранным поэтом петербургских гостиных разве не был Апухтин?

По линии наименьшего сопротивления, по линии салонной эстетики того времени развивалась и деятельность отца, с тех пор как он сделался, уже в шестидесятые годы, знаменитостью, любимцем государя, прославленным портретистом.

В МАСТЕРСКОЙ

А талант был большой, — я разумею, прежде всего, способность легко, уверенно, мастерски воспроизводить «натуру». Никто, пожалуй, из русских художников не владел так виртуозно даром живописной скорописи: far presto! Без колебаний, без самомучительства, с ребячливым азартом, мурлыча себе под нос или посвистывая (кстати — необыкновенно музыкально), брался он за кисти и сразу разрешал задание, находил композицию и цветовую гамму, перенося на холст то, что видел, вернее — то, что хотел видеть в природе.

Помню такой случай. Я был еще ребенком — большеглазым, с золотистыми кудрями. Отец любил пользоваться мною как моделью, и это позволяло мне обозревать его мастерскую в том же доме, на Адмиралтейской набережной, где мы жили с 83 года, но двумя этажами выше, — к ней надо было подниматься по черной лестнице через кухню. Как-то утром (отец работал неизменно по утрам) увязался я за ним, хоть и не предстояло мне позировать... Посреди мастерской на мольберте — холст аршин трех в высоту; рядом передвижная лесенка с площадкой для работы над верхом картины; на холсте, протертом кое-где жидким тоном, лишь намечены контуры фигур...

Как восхищала меня эта очень высокая и просторная мастерская с огромным окном налево от входной

двери, пахнувшая скипидаром, вся заставленная старинной мебелью: шкапы, витрины, столики с плоскими ящичками для красок; баулы, ларцы из слоновой кости, кованные рундуки, букеты кистей в китайских вазах, набитые паклей манекены, и на стенах, до самого потолка, картины, гипсовые слепки, оружие. В глубине — арка в соседнюю темноватую комнату, тоже занятую всякими редкостями; оттуда несся многоголосый канареечный щебет, — заморских птиц пестовал ютившийся в каморке рядом старый слуга отца Алексеич, маленький, щуплый, сморщенный, с серебряной серьгой в ухе; он перешел к нам, кажется, по наследству от деда (превосходный портрет Алексеича «за самоваром» попал в Третьяковскую галерею).

Так вот: и часу не пробыв с канарейками Алексеича, вернулся я к отцу, а начатого холста и не узнать: подмалевок ожил, не только цвета обозначились (по предварительным этюдам), но и вся композиция выступила из первоначальной туманности. Вдруг — люди, освещение, воздух, ткани, вспыхнувшие контрасты... Как по волшебству!

Сколько я ни знал художников, никто не работал непринужденнее, с такой непосредственностью, словно и задумываться не над чем, словно сами собой смешиваются на палитре краски, и кисти по холсту порхают, оставляя мазки как раз там, где надо. Много портретов написано отцом alla prima: именно эти-то пожалуй — самые удачные, так же как этюды природы под открытым небом в один присест. С заказчиками бывали такие случаи; после первого же сеанса портрет готов, остается только подписать и, когда высохнет, покрыть лаком (писать еще — только портить). Но заказчик, неискушенный в живописи, протестует: слыхано ли такие деньги платить за какие-то два-три часа работы? Приходилось хитрить:

— Вы меня не поняли, мне понадобится еще с месяц, чтобы закончить от себя...

И через месяц к общему удовлетворению портрет отсылался заказчику в первоначальном виде.

Надо признать: в первой стадии, в стадии этюда или эскиза, работы отца почти всегда изумляли жизненной правдой и техническим блеском. Они делались хуже, за редкими исключениями, после щегольской выписки при помощи характерной для него кудреватой штриховки кистью. Ему решительно нехватало вдумчивой оглядки на себя, конечно не от самодовольства, — я сказал уже о его скромности и требовательности к себе, — а от легкомысленного отношения к живописной сути и от недостаточно вдумчивой влюбленности в чувственные чары природы.

Надо ли повторять, что красивостью не исчерпывается красота и, с другой стороны, что задачи мастерства не сводятся к технической умелости. Ловкость кисти часто во вред живописцу, а не на пользу; виртуозная легкость не дает додумать, а то и выстрадать живописную плоть. Многие холсты отца портит нарядная маэстрия, в особенности — иные портреты светских и несветских красавиц и приторные «идеализованные» женские головки, завоевавшие ему такую обидную популярность.

«МАСЛЕНИЦА»

В царствование Александра II слава Константина Маковского выросла быстро, его холсты продавались на расхват. Соответственно увеличивался и заработок, что позволяло жить широко не в пример большинству наших художников. Эта же удача, поощрявшая труд поспешный на непритязательный вкус времени, мешала отдаваться творческим исканиям высшего порядка, хоть и обнаруживаются эти искания во многих его работах. Головокружительный успех, академические навыки и соблазны бросской нарядности, подсказанные требованиями общественной среды, влияли губительно на его искусствопонимание, сбивали с пути, от строгого выбора уводили к эффектной дешевке. Это и давало право говорить критикам о позднейших его холстах: «блестящи, но поверхностны и редко правдивы». «В числе других пожилых художников на выставке (1898 г.), — сокрушается В. Стасов, — появился также К. Маковский, художник, в сущности богато одаренный и начинавший когда-то так блистательно, так свежо и размашисто, что всех удивлял и радовал. Но это время давно прошло: он давно пишет всё больше французские будуарные панно и будуарные картины, или французские маленькие конфетные головки»...[1].

Разумеется, Стасов разбирался в живописи пло-

[1] В. В. Стасов, «Русское искусство», Москва, 1950.

хо. Судил о ней по так называемому «содержанию», увлекали его в русской школе не достоинства письма, а драматическая выразительность или бытовой анекдот. Хвалебные отзывы о многих русских художниках (иногда вовсе слабых) обнаруживают и самоуверенную близорукость Стасова, и темпераментное безвкусие. Но в данном случае он высказал то, что говорили также и критики противоположного лагеря, ценители живописи как живописи: поздние холсты Константина Егоровича упадочны, его мастерство приобрело с годами характер манерности, любовь к пышным «околичностям», к оперной роскоши исторического костюма увлекала в сторону сладкой красивости.

Между тем ряд работ, особенно ранних, свидетельствует о том, что он мог развиться совсем по-иному и достичь непререкаемых высот художества. Стоит напомнить о таких удачах, как напр., «Масленица», за которую он получил в 1869 году звание профессора живописи, не говоря о ряде поразительных портретов.

Картину «Масленица в Петербурге», или «Народное гулянье на Адмиралтейской площади», приобретенную Александром II для русского отдела Эрмитажа, отец повторил для себя в немного уменьшенном размере. Реплика долго висела в нашей детской. Каждая фигура этой типично бытовой композиции, передающей масленичную кутерьму (еще на Адмиралтейской площади), жива в моей памяти...

Александр Бенуа, которого нельзя заподозрить в пристрастии к Константину Маковскому, так отзывается о картине в одном из своих «Художественных писем» (по поводу семидесятилетия отца, т. е. в 1909 году):

«Балаганы» мне до сих пор приятны, причем мне кажется, что их приятность обусловлена не только воспоминаниями юности о наших незабвенных, незаменимых «сатурналиях», но, сдается мне, что эта кар-

тина, просто как картина, вещь замечательная и по своему красивая. И вот еще что: эта картина стоит особняком во всей бытовой школе 1860-70 гг. Это единственная картина, в которой литературщина сведена почти к нулю, в которой анекдотические подробности сплетаются в одно гармоническое целое, в которой есть подлинное настроение... В других передвижнических картинах, например, Вл. Маковского, слышится всегда или методическое гнусавление чтеца, «объясняющего картину», или хихиканье гимназиста третьего класса, — на «Балаганах» же К. Маковского передан шум широкого народного разгула, и эта стихийная черта вместе с тем мастерством, с которым так легко и просто всё написано, отводит картине К. Маковского особое место во всём нашем реализме второй части XIX века».

А вот что пишет критический антипод Бенуа, тот же Стасов, в 1883 году:

«После множества картин во всех родах К. Е. Маковский написал большую картину «Масленица в Петербурге». Это лучшее его создание. Тут весь Петербург гуляет и улыбается на морозе, при розовых отблесках зимнего солнца... Никогда, ни прежде, ни после, К. Е. Маковский не достигал такого разнообразия, интереса и меткости типов, как в этом цветном «хоре масленицы».

Также и Репин в письме 1869 года к Поленову, перечисляя несколько «лучших вещей» на Передвижной этого года, называет в первую очередь «Масленицу».

Эта до удивления единодушная похвала Бенуа и Стасова (на расстоянии пятнадцати лет) и Репина представляется мне вполне заслуженной, хотя я не согласен, что «Масленица» лучший холст отца (по живописи были вещи куда более пленительные). Но, сознаюсь, именно к ней сохранилось у меня особое

отношение хотя, конечно, и в связи с воспоминаниями о когда-то бушевавшей в Петербурге «широкой масленице».

Каждую зиму по много раз видел я это единственное в мире зрелище в далекие восьмидесятые годы прошлого века, и оно внушило мне и неразлучной моей спутнице сестре Елене (моложе меня на полтора года) чувство неизъяснимого очарования. Удивительно красочно передает сестра это очарование в своих неизданных мемуарах...

Восемнадцати лет, пробыв год в академической мастерской Репина, Елена Константиновна уехала заграницу, в Германию, «совершенствоваться в живописи» (Мюнхен был тогда в моде), вскоре вышла замуж за австрийского скульптора Рихарда Лукша и с той поры почти безвыездно оставалась в Германии (и сейчас, овдовев, проживает в Гамбурге и пользуется известностью как живописец, скульптор и график). Из ее мемуаров, названных ею «Mnemosune», я приведу отрывок: он живописно правдив и рисует одно из «видений» давно ушедшего вдаль предвесеннего Петербурга, совпадая с моими детскими восторгами.

«Она чувствовалась в воздухе, в разговорах, во вкусном запахе блинов, в ускоренной праздничной езде на снежных улицах. Шибко летали барские пары вороных и гнедых, покрытые сетками; прогуливались тройки, поджидая седоков: пристяжные змеями гнули шеи. Масленица тревожила своей народной буйностью чинный Петербург, врывалась деревня, располагалась станом совсем близко от Зимнего Дворца. Чухны со своими мохнатыми вейками звенели колокольцами-бубенчиками, бойко зазывая прокатить на балаганы за «риццать копеек». Сговаривались и мы, садились с гувернанткой, так смешно, прямо на сено, и лихо неслись по набережной. Встречные извозчики добродушно пе-

веругивались с чухонскими конкурентами, заливались бубенцы и наши и встречные, и звуком нарастающие издали, и удалявшиеся — целый милый перезвон...

Балаганы. Большие, круглые, коробкообразные с галереями и переходами и свеже-сооруженными лестницами «театры» всякого рода. Карусели, качалки, панорамы в палатках причудливо обросли площадь, как грибы. Там, на фоне страшных изображений — зверей, птиц, вулканов и арапов — происходило что-то загадочное: двигались, суетились ряженые: вот что-то вроде арлекина с сиплым голосом и повязанной шеей, рядом «казачка» с наигранными кокетливыми ужимками и пером на польской шапочке, а другой арлекин в бубен бьет. Все жмутся и приплясывают от холода, — на морозе легкий пар у рта, — и все громко говорят к народу, сыплют сверху дробные словечки, веселую чушь. Главная же фигура, масляничный дед, верхом на перилах, неподражаем в своем пафосе, мимике, остроумии, импровизации. В ответ то и дело взрывы хохота, «гогочет» толпа... И хоть мало, что можно расслышать, понять, а весело! От дедовских острот, говорили, «солдаты краснеют»... Из разных «театров» одновременно вырываются трубные звуки оркестров и барабанная дробь и громы бубнов, кругом поют шарманки полечки-мазурочки и допотопные вальсы. С визгом взлетают на качелях в прицепных челнах, парами, девушки с кавалерами, вздуваются юбки — а чулки полосами, а сапожки прюнелевые с ушками... Передвигается толпа, покупает турецкие сласти, орехи, маковочки, стручки, постный сахар розовый и белый, халву и пряники. Тут и там столики, — у них горячий сбитень пьют, — купец, рабочий, солдат, гимназист и барышни. Вот столпились под «галдереей» любопытные, головы закинуты: из недр досчатого «театра» выливаются распаленные и счастливые люди с красными от крепкого спертого духа и удовольствия

физиономиями. Окончилось представление, но уже опять бьют в колокол, и театральные крикуны зазывают снова...

С самого детства, избалованные образцовым искусством, посещавшие итальянскую оперу, балет, мы с братом всё же чутко воспринимали увлекательное народное творчество, вопреки всяким заграничным боннам и мамзелям. Да еще по какому-то семейному праву шли мы на балаганы, увековеченные картиной нашего знаменитого отца Константина Маковского. Мы шли на наши балаганы. Да!»

«Масленица» как бытовой, нравоизобразительный жанр — не единичное явление в раннем творчестве отца, т. е. начиная с 1862 года, с его второй золотой медали — «Агенты Димитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова». Отмечу кстати: уже тогда, до ухода из Академии, обозначилось влечение Константина Егоровича к исторической живописи и к русскому доимператорскому быту. Он оказался поистине зачинателем в этой области, хоть и коснулся ее несколько раньше суховатый, но даровитый Шварц («Посольский приказ», «Патриарх Никон»), более известный своими иллюстрациями... Ведь нельзя же считать картиной исторической брюлловское «Взятие Пскова»... Однако в молодые годы отец предавался главным образом портретной живописи, одновременно вырабатываясь в бытового художника, в жанриста с уклоном к лирическому повествованию. Не надо забывать, что началась его карьера правоверным «передвижничеством».

ДЕД ЕГОР ИВАНОВИЧ И АКАДЕМИЯ

В 1863 году вместе с товарищами-академиками Константин Егорович отказался от конкурса на золотую медаль и покинул Академию Художеств (со званием «классного художника второй степени»). Групповой уход подготовлялся довольно долго. Поводом было несогласие конкурентов подчиниться требованию Академии — писать на заданные ее Советом темы. В день торжественного акта четырнадцать «заговорщиков» возобновили коллективное прошение о предоставлении им полной свободы в выборе сюжета. Совет не уступил, Академия (с ректором Ф. Бруни и влиятельными профессорами, как П. Басин и К. Тон) не захотела изменить ложноклассической традиции; конкуренты ушли и всё осталось в Академии по-старому вплоть до радикальной реформы 1893 года. Но демонстрация «четырнадцати» ознаменовала поворот в русской живописи XIX века. Вот имена диссидентов с Крамским во главе: Вениг, Григорьев, Дмитриев-Оренбургский, Журавлев, Корзухин, Крейтон, Лемох, Литовченко, К. Маковский, Морозов, Песков, Петров, Шустов.

Оставшись за бортом Академии, они образовали свою «С.-Петербургскую артель», а из нее выросло Товарищество передвижных выставок. Звание академика было присуждено отцу за бытовые жанры: «Бедные Дети» и «Селедочница». Затем в продолжение

шестнадцати лет он участвовал на выставках Товарищества, выставляя также и на Академических (с 73 года): «Странник рассказывает кухарке про святые места» (1868), «Дети катаются на салазках», «Два чиновника в харчевне», «Барин, садящийся в карету, и его лакей» (1869), «Похороны ребенка в деревне» (1872), «Ужин в поле во время жатвы», «Дети в лесу», «Урок пряжи» (1874) и т. д.

Следует вспомнить этого бытового Константина Маковского — картины (по большей части забытые), напоминающие младшего его брата, Владимира Егоровича, но куда более свободные по фактуре и более живописные на «французский лад», особенно после того, как отец побывал в Египте (71-74 гг.) и глотнул свежего воздуха в Париже. Творчество его в эту пору тесно связано с Передвижными, связано и с первым браком его, и с художественной традицией всей семьи Маковских.

Традиция идет от моего деда, Егора Ивановича (род. в 1802 год), художника-дилетанта, собирателя гравюр, любителя музыки, одного из главных учредителей Московского рисовального класса (1832 г.), превратившегося в 1843 году в Училище живописи, ваяния и зодчества. Всю жизнь он оставался скромным чиновником министерства двора, проживая в полуособняке «Дворцовой конторы» в должности «управляющего» (вышел в отставку незадолго до смерти) и, не будучи обременен службой, отдавался страсти к искусству. Егор Иванович был заядлым москвичом, — прадед Иван Егорович (давно обрусевшего польского корня) осел в Москве еще при Екатерине. Бабка моя, Любовь Корнеевна, была немкой по происхождению и воспитанию, отец ее — фабрикант музыкальных инструментов Cornelius v. Mollenhauer, выходец из Померании. Она смолоду готовилась к артистической карьере, пела чудесно и успешно выступала на сцене. По выходе

замуж продолжала петь, славилась в домашнем кругу звонким сопрано. Но карьера ее оборвалась, одолели дети. Много было детей. Выжили три сына — Константин (старший), Владимир и Николай, и дочери — Александра и Мария.

Любовь Корнеевна запомнилась мне с раннего моего детства, хотя и не была она близка к нашей семье. Невысокая, изящная, вкрадчивая, в старомодном шелковом платье, — кружевная наколка на гладко причесанных седых волосах с пробором, — она плавно выступала в своих прюнелевых башмаках, потирая с несколько деланной приветливостью красивые морщинистые руки. Отец относился к ней прохладно, мою мать Любовь Корнеевна не долюбливала, хоть и была окружена ее заботой. Разойдясь с Егором Ивановичем после долгих семейных раздоров, проживала она до самой смерти (1893 г.) в Петербурге, вместе с дочерью Александрой Егоровной, добродушнейшей и восторженной старой девицей «Сашенькой» (известная, художница-пейзажистка).

Бабушка не любила столичного общества, чувствовала себя в кругу светских петербуржцев не в своей среде, жила по-провинциальному. Я часто приезжал к ней, в год ее смерти, из Александровского Лицея, где пробыл эту зиму на Старшем приготовительном отделении. В ее скромной квартирке, где-то на Лиговке, пахло красками Александры Егоровны и было много комнатных растений и еще больше клеток с певчими птицами. «Сашенька» показывала мне свои тонко выписанные картинки, которые заканчивала обычно по фотографиям (как многие художники тех лет); бабушка угощала меня вареньем и мятными пряниками. Она любила вспоминать далекую Москву, рассказывала, как пела когда-то с лучшими певцами, даже с самим Тамберликом, — знаменитым тенором начала века, и как аккомпанировали ей Варламов и Глинка.

В Москве, в сороковые годы, семья Маковских сделалась для многих москвичей художественно-музыкальным средоточием. Кого только из тогдашних знаменитостей не называла мне Любовь Корнеевна; в ее списке были и Островский, и Самойлов, и Каратыгин, и братья Брюлловы, и Щедрин, и Тропинин, и сколько еще живописцев, прославленных и полузабытых теперь, о ком свидетельствуют лишь стены музеев. Многие из них бывали в доме постоянно, водясь с дедом, отзывчивым на всё «прекрасное». Егор Иванович был энтузиастом искусства, ходил на толкучку в поисках редких гравюр, копировал «маленьких голландцев» и делал всё для того, чтобы дети стали художниками.

Я видел его единственный раз, незадолго до его кончины, в 1886 году, очутившись с матерью в Москве. Егор Иванович был очень высок ростом и слегка сутулился. Гладко выбритый, только полукружием под подбородком — седой пух: голубые глаза на выкате (как у Константина Егоровича), лицо доброе, внимательно-ласковое и чуть лукавое... Но, вероятно, таким представляется мне дед не по впечатлению от этой единственной встречи тогда, в Москве, но оттого, что таков он на овальном портрете, тоже висевшем у нас в детской, одной из удачнейших работ отца еще до Академии. Не таким-то ласковым был дед, по рассказам сыновей, к концу жизни, расставшись с детьми, — упрямый, ворчливый и тугой на ухо.

У меня сохранился его портрет мальчиком лет восьми, миниатюра на слоновой кости неизвестного мастера. Все знавшие меня в детстве настаивали на сходстве этого портрета... со мною. Мать часто говорила:

— Вообще ты вылитый дед и лицом похож и ростом, и сутулишься как он.

По поводу этой миниатюры хочется рассказать забавный инцидент, произшедший у меня с Игорем Гра-

барем. Года за два до революции мы встретились на какой-то выставке. Грабарь, редактировавший тогда кнэбелевскую «Историю русского искусства», с увлечением повествовал о своих архивных находках. «Кстати, — вдруг обратился он ко мне, пристально в меня всматриваясь, — вы не обидитесь, если я разоблачу одну вашу семейную тайну?» — «Нет, не обижусь, в чем дело?» — «Смотрите, только не сетуйте на меня потом. Знаете ли, кто ваш дед? — «Как будто знаю». — «Нет, не знаете, — с хитрой усмешкой отпарировал Грабарь: — Ваш дед не Егор Иванович Маковский, а Карл Брюллов! Я нашел в московских архивах переписку его с вашей бабкой, Любовью Корнеевной... Даты неопровержимо совпадают. Этой наследственностью многое и в вашем отце, да и в вас, становится понятнее».

Я не стал спорить. Но спустя несколько дней позвал Грабаря к завтраку и показал ему под каким-то предлогом мою дедовскую миниатюру, заявив, что это мой собственный портрет ребенком, исполненный Александром Соколовым «под старинку», во вкусе Петра Соколова-старшего. Грабарь долго разглядывал миниатюру и поражался, как я похож на свое младенческое изображение — «и овал, и глаза, и главное взгляд вдумчивый... сразу узнаешь». Но я не воспользовался поводом для опровержения моего родства с Брюлловым, — Игорь Эммануилович был так доволен своим архивным открытием...

ПЕРВЫЙ БРАК

Отец мой (родился в 1839 году) рисовал с четырехлетнего возраста всё, что попадалось на глаза, и сразу выказал способность легко «схватывать природу». Двенадцати лет он поступил в Школу живописи и ваяния, где первыми наставниками его были Скотти, Зарянко, Тропинин. Живописную манеру последнего он усвоил в совершенстве, копию Маковского с тропининского портрета не отличить было от оригинала. Еще находясь в «Школе» он получил от Академии малую серебряную медаль за карандашный этюд (1857), а через год перебрался на самостоятельную жизнь в Петербург, поступил в Академию и стал участвовать на ее выставках. Первая его «программная» картина — «Исцеление слепых Христом после изгнания торгующих из храма». В 1861 году он выставил другую «программу» — «Харона, перевозящего души через Стикс» (я не раз видел ее в каморке Алексеича при отцовской мастерской, где забытый «Харон» нашел пристанище над кроватью старого слуги). На академической выставке 62 года выставлялись портреты — Ушакова и, мастерски написанный, графа Муравьева-Амурского (по заказу жителей Иркутска для Общественного собрания этого города). В следующем году произошел разрыв с Академией и начались выставки Художественной артели и Передвижные: полотна, подписанные Константином Маковским, обращали на себя общее внимание.

Слава отца как портретиста, можно сказать, про-

сияла в эти годы. Со всех сторон поступали заказы. Это дало ему возможность зажить своим домом. В 67 году он женился на юной, подававшей надежды актрисе Александринского театра — Елене Тимофеевне Лебедевой, «Леночке», внебрачной дочери гр. В. Адлерберга, министра двора при Николае I. У графа (портрет его сохранился в папках Константина Егоровича) была связь с женщиной-латышкой, имевшей на него большое влияние. Эту «фаворитку» (как говорили тогда, — она повидимому была близка и с Николаем I) звали Минна Ивановна. Леночка, не ладившая с матерью, получила образование в Швейцарии и ездила в Россию к графу в качестве его воспитанницы. Он умер только в 84 году, мой отец не поддерживал с ним отношений. С сыном старого графа Александром Владимировичем (флигель-адьютант еще при Николае I, министр Двора и доверенное лицо Александра II, вышел в отставку в 82 году, скончался в 89) Константин Егорович познакомился за несколько лет до мученической смерти государя.

Первый брак отца был счастлив, хотя недолог. Леночка внесла в его рассеянную «богемную» жизнь много любви и чуткой общительности. Она была хрупка, болезненна и не могла считаться красивой, но от внешности ее и от всей «манеры быть» исходила неизъяснимая прелесть. Так вспоминал о ней отец. Елена Тимофеевна недурно рисовала сама и страстно увлекалась музыкой; композиторы, певцы, пианисты любили бывать в мастерской Маковских запросто, дышалось у них легко и было много музыки, пения. Особым вниманием пользовалась *русская* музыка задолго до того, как она вошла в сознание широкой столичной публики. С четой Маковских дружила начинавшая тогда новаторскую свою деятельность «могучая кучка»: Мусоргский и предшественник его Даргомыжский, Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков, Кюи.

М. Цетлин в очерке, посвященном В. В. Стасову, рассказывает (вероятно, заимствовано из писем Бородина, изд. Госиздатом):

«Кучкисты вообще были в моде. Их известность стала выходить за пределы узко-музыкальных сфер, ширилась, как круги на воде от брошенного камня. Так, популярный уже в то время художник Маковский и вся его семья просто бредили новой музыкой, не знали, как залучить к себе ее представителей. Бородин стал бывать у них, и жена Маковского, тоже художница, рисовала его портрет. В доме Маковских поставили даже «Каменного Гостя» целиком (и «Хованщину» Мусоргского, частями, — С. М.); там только и разговоров было, что о новой музыке, о реализме в искусстве и т. д. Маковские целый день млели и таяли от новой музыки, бранились с ее противниками, плакали от восторга. Маленькая Маня, дочка художника (ее звали не Маня, а Наташа, — С. М.) долго недоумевала, почему тетя «Сашок» (Александра Егоровна, — С. М.) всё плачет за роялем. Наконец решила, что «Сашок» жалеет музыку. Другая девочка Маня (дочь Марии Егоровны, Смирновой по мужу, — С. М.), ее кузина, пела целый день бородинскую «Спящую Княжну». Она сама подбирала на рояли аккомпанимент и старательно выводила детским фальцетом, ставя ударение на «ли»:

И никто не знает, скоро ли
Час настанет пробужденья?

Ей особенно нравились в конце интервалы секунды. «Вот оно молодое поколение, небось сразу всё схватывает, — шутил Бородин, трепля по щечке свою поклонницу»[1].

Из портретов отца за этот ранний период крепко запомнился мне семейный в натуральную величину (он

[1] «Новый Журнал», 1943 г.

тоже висел у нас в детской). На этом большом холсте, относящемся к 69 или 70 году, за утренним чайным столом расположились Любовь Корнеевна и Елена Тимофеевна, а у них в ногах — те самые девочки, любительницы бородинской музыки: Маня Смирнова, впоследствии певица, дебютировала в 90 годах на Мариинской сцене, и Наташа, внебрачная дочь отца (наследие какого-то студенческого романа, она жила в нашей семье до позднего своего замужества, мы звали ее Татинькой).

Этот портрет, о котором с похвалой упоминает и Стасов, на мой взгляд один из самых пленительных по серьезности и простоте живописной трактовки — портрет, похожий на жанровую сцену, отражающую домашний быт эпохи, быт семьи, жившей уютно, просто, любовно. Очень русский портрет, без всякого уклона к эффекту, к показной роскоши красок, живопись еще провинциально-бедная, зато без «плохого» Парижа. Но больше всего приманивало меня лицо Елены Тимофеевны — задумчивое, ласковое, болезненно-бледное, с черными прищуренными глазами и по-детски пухлым ртом. В лице отразились и нежная доброта, и ум, и обреченность. Такой и была она в жизни, оборвавшейся на четвертом году брака. После рождения сына (умер нескольких месяцев) у нее обнаружился процесс в легких. По совету врачей, отец увез больную жену в Египет: жаркий юг считался тогда целительным для слабогрудых. Там, через год приблизительно, она и скончалась — в Каире.

Отец тяжело пережил ее смерть. Но он не умел горевать продолжительно... Средиземный африканский юг, залитый сверкающим светом, сразу обворожил его и солнцем, и восточной сказочной узорностью, и богатством туземных типов. Задумав большую картину «Перенесение ковра из Мекки в Каир», он вернулся накоротке в Петербург и снова умчался в Египет, на сей

раз с братом Николаем Егоровичем, архитектором по профессии, даровитым пейзажистом (всего известнее его городские архитектурные этюды, написанные за эту египетскую поездку в манере отца, но гораздо суше).

Всю зиму ревностно писались в Каире этюды для «Ковра»; закончен там же большой эскиз этой картины, представленной вскоре членам царской фамилии. В ту пору, после «Масленицы», репутация отца при дворе установилась прочно. Один из вариантов «Ковра» приобрел наследник-цесаревич, другой холст на этот сюжет, но большего формата, приобретенный вскоре Александром II для Эрмитажа, отец начал тогда же, но закончил его по этюдам уже в Париже (в Петербурге не хватало света), когда его второй женой стала моя мать Юлия Павловна, рожденная Леткова.

«ПЕРЕНЕСЕНИЕ КОВРА»
И ВТОРОЙ БРАК

Надо отдать справедливость «Перенесению ковра» и в особенности бесчисленным масляным этюдам к нему и акварелям, наполнявшим каирские папки отца и альбомы. Что ни говори, солнце тут впервые загорелось в русской живописи, пусть картины, написанные с этих этюдов, и грешат еще академической чернотой. До Саврасова, Поленова, Серова, К. Коровина «плэнэры» Константина Маковского приблизили нашу живопись к природе, к сияющим ее краскам, почувствованным непосредственно, не из мастерской по указке школьных образцов. От яркой светотени его «Каира» повеяло чем-то очень новым, непохожим на сумеречную, «битюмную» заскорузлость передвижнических пейзажей (фальшиво-цветистые панорамы В. Верещагина не в счет, разумеется).

Об египетских поездках отца еще свежо было предание в моем детстве. Стены наших квартир увешивались каирскими этюдами. Эти мастерские «пошады», быстро намеченные ударами кисти по «первому впечатлению», с контрастами резко освещенных плоскостей и теней жгуче-синих, будили во мне мечту о далеком Востоке; жадно слушал я рассказы отца об экзотическом Леванте, и с той поры стрáны «Тысячи и одной ночи» стали для меня манящей далью...

Каирские этюды оказались ценнейшим подсобным материалом; вскоре были написаны другие картины из восточного быта: «Факир», «Айша», «Свадьба в Каире», «Похороны» и «Арабка с бубном» (вошли в лондонское собрание Джорджа Эллиота), «Пляска дервишей», «Египетский продавец мелочей» и т. д. Одна из картин (было несколько вариантов) — «Арабская школа» — писалась по заказу Третьякова, но почему-то ему не потрафила, и это навсегда рассорило с ним отца: в знаменитую галлерею, кроме «Алексеича за самоваром», так и не попало больше ни одного его холста (до самой революции).

Рассказы матери живо рисуют фигуру Константина Егоровича в эти его молодые годы: обаятельную внешность, беспечную праздничную веселость нрава, привычку к быстрым решениям, трудолюбие и жадность к утехам жизни. Он был статен, ловок, необыкновенно крепок здоровьем; откинутая назад пышно-кудрявая голова с рано облысевшим сжатым у висков лбом сообщала чисто-русскому лицу в темно-русой бороде вид открытый и независимый. Но по-детски застенчивая улыбка выдавала слабость характера, чрезмерную уступчивость, незащищенность от посторонних влияний. С годами, когда погустели усы и борода, он стал похож на Александра III, всех поразил этим сходством (в боярском кафтане, сшитом из старинной парчи) на костюмированном балу во дворце вел. кн. Владимира Александровича.

Зимой 1874 года мать приехала, с благословения своих родителей — Павла Степановича и Анны Павловны Летковых, из Москвы в Петербург для поступления в консерваторию, в класс Ирицкой: у нее был красивый голос, лирическое сопрано. Отец продолжал жить на Гагаринской набережной (в доме Муханова, нижние этажи занимали герцоги Лейхтенбергские с женами —

Николай, Евгений, Сергей и Георгий Максимильяновичи). После нескольких лет вдовства он собирался на работу в Париж, вел светский образ жизни и ухаживал напропалую. Встреча их состоялась на балу в Морском корпусе.

Это был ее второй бал; на первом, «лицейском», с великими князьями, Петербург уже заметил ее и танцовала она до упаду. Ей шел всего шестнадцатый год, но казалась она старше уменьем держать себя в обществе и умственной зрелостью. Даже судя по тогдашним плохим фотографиям, напоминающим дагерротипы, она была очень красива. Отец влюбился с первого взгляда и не отходил от нее весь вечер. Представили ей Константина Егоровича Адам Адамович Ржевусский (желтый кирасир) и его первая жена (рожденная Ахматова), у которых, приехав из Москвы, юная Леткова нашла приют. На следующий день влюбленный «профессор живописи» поспешил к Ржевусским с визитом и тут же пригласил всех к себе — «помузицировать». Когда, шапронируемая Ржевусской, моя мать входила в мастерскую Константина Егоровича, где собралось несколько человек (была и Любовь Корнеевна), он пел под аккомпанимент Свирского, талантливого любителя-пианиста, романс Чайковского:

Нет, только тот, кто знал свиданья жажду,
Поймет, как я страдал и как я стражду...

К ужину Константин Егорович повел юную Леткову под руку и, усаживая ее за стол рядом с собою, громко сказал — так что все слышали:

— Вот и отлично... Будьте у меня хозяйкой!

Так началась их помолвка... Не прошло и двух недель после вечера на Гагаринской набережной, в течение которых знаменитый «профессор» почти ежедневно посещал Ржевусских, как внезапно из-за неладов с рев-

нивой Ржевусской мать моя должна была вернуться обратно в Москву. Константин Егорович немедленно помчался следом и попал к Летковым в сочельник, на елку...

Дед мой со стороны матери, Павел Степанович, балтиец родом (говорил по-русски с акцентом), занимал в Москве административный пост по почтовому ведомству. До того, покинув военную службу, он пробыл около двадцати лет с семьей в Вологде начальником почтово-телеграфного округа.

Жена его, Анна Павловна, была существом глубокого сердца, к тому же редкая красавица. В семье сохранился портрет ее, написанный еще до ее замужества популярным тогда французским художником Робильяром. Четыре дочери-погодка — Елена, Александра, Екатерина и Юлия боготворили ее (пятая, Евгения Павловна, Женичка, была еще семилетним ребенком). Все четыре — красивы, в мать, красотой не-русского типа, унаследованной от первого мужа бабки, Марии Федоровны Рахубовской, вышедшей замуж в первый раз тринадцати лет за грека по фамилии Храбро. Эта моя прабабушка умерла очень дряхлой, сама рассказывала мне (в 1892 году), как пряталась с семьей в лесу под Москвой — от Наполеона. Греческая, классически-правильная красота Анны Павловны передалась в особенности моей матери.

Вологда... Детство ее протекло в этом богоспасаемом губернском городке, летом утопавшем в зелени, а в зимние ночи по улицам действительно бродили волки. Средства были скромные, светских развлечений почти никаких, вологодское общество, бывавшее у Летковых, состояло из чиновного люда и окрестных помещиков (Брянчаниновы, Вологодские, Местаковы). Семья, чрезвычайно дружная, была счастлива под крылом беззаветно заботливой и умевшей всё вытерпеть от слабого характером мужа — Анны Павловны. Сестры жили ду-

ша в душу и усердно учились. Зимой, чуть свет, — любила вспоминать моя мать, — кучер Иван запрягал Копчика в «кошевни», приземистые на деревянных полозьях сани с низким задком, и отвозил в гимназию всех четырех барышень, укутанных в салопы и платки; выдавалось им по три копейки на завтрак или по булке-розанчику с маслом и сыром. Только и всего. Сестры не любили получать больше, чтобы не отличаться от других гимназисток.

Летковы произвели на отца впечатление чарующее. Понравился и он, хотя родные и находили, что для младшей Юлюши «стариковат» как будто, — в те времена тридцатипятилетняя зрелость считалась уже преклонной. Но сделав предложение, пылкий жених об отсрочке и думать не хотел: решено было сыграть свадьбу, как только невесте исполнится шестнадцать лет. Они исполнились 13 января 1875 года, а спустя десять дней, 22-го числа, в Почтамской церкви состоялось венчание.

В тот же день молодые уехали в Петербург на гагаринскую квартиру, а к весне — в Париж, где отец заранее подыскал мастерскую на бульваре Клиши; жилая квартира была снята на rue de Bruxelles, наискось от четы Виардо, — в их вилле проживал и Тургенев. О встречах с Тургеневым я много слышал от матери; частенько заходил он к Константину Егоровичу (портрет Ивана Сергеевича, поколенный, был написан им еще до Парижа).

У Виардо собиралось смешанное общество — и артисты-парижане, и представители русской колонии. Тогда из русских художников проживали в Париже Боголюбов, Похитонов, Леман, Харламов (написавший портрет Полины Виардо), жил и Репин. Часто устраивались у Виардо вечера, даже маскарады, — на одном из них Тургенев появился русским парнем в косоворотке и шароварах. Это национальное обличие странно не вязалось

с его речами, несколько презрительными ко всему русскому, к русской музыке в частности. Он высказывался без обиняков: «Oh, cette musique russe, quelle peste»[1]. Полина Виардо не соглашалась с его нетерпимым западничеством. Она благоволила ко всему русскому.

Дочь ее пела, а сын Поль был скрипачом. Между певцами на этих вечерах выделялась юная Александра Валериановна Панаева, с нею моя мать тотчас сошлась, возникла глубокая и длительная привязанность. До самого своего замужества (за кавалергарда Г. П. Карцева) Татуся, как у нас называли ее, была ближайшей подругой моей матери и потрясала Петербург, бывавший у нас, своим драматическим сопрано с глубокими, за душу берущими нотами, хотя всю жизнь пела как любительница и сценические дебюты ее были неудачны. Фразировала Панаева подчеркнуто-темпераментно, когда она пела «Твой голос для меня и ласковый и томный» (Рубинштейна) или «Ich liebe dich» (Грига), дамы млели, потупив глаза... Панаева и наружностью покоряла: яркая брюнетка с искристо-синими глазами и чуть заметными усиками над капризным ртом, стройная, мужественно-властная, великолепная. Влюбленный в нее уже престарелый гр. А. В. Адлерберг называл ее Очаровательницей и подарил ей обширную музыкальную библиотеку с декоративной буквой «О» на сафьяновых переплетах.

Один из удачнейших женских портретов отца — ее портрет в бальном платье с нотами в руках — долго висел в нашем зале, где устраивались музыкальные утра и балы. Татуся часто исполняла дуэты с отцом и с матерью; не обходились без нее и домашние спектакли (о них речь впереди). Мужчины в нее влюблялись поголовно, даже такие отпетые «романтики», как поэт Николай Александрович Апухтин, неимоверно-тучный, с

---

[1] «О, эта русская музыка, какое бедствие!»

заплывшим бабьим лицом, но обворожительно читавший свои салонные стихи:

Она была твоя, шептал мне вечер мая,
Дразнила долго песня соловья...

Петр Ильич Чайковский посвящал Панаевой романсы, многие уверяли, что и он не на шутку увлекался ею.

Тогда уже, в последние годы жизни гр. А. В. Адлерберга, она устроила свой благотворительный концерт в Дворянском собрании и была приглашена не раз в Зимний Дворец на интимные вечера, где пела перед всей семьей Александра II. После замужества она недолгое время была профессиональной певицей, дебютировала и на Мариинской сцене, выступала в Панаевском театре и заграницей. Потеряв голос, давала уроки до самой смерти.

В Париже, в декабре 1875 года, родилась у матери дочь Марина. На роды поспешила из Москвы Анна Павловна Леткова, в глубоком трауре по умершем незадолго до того муже (сама пережила его всего на год, скончалась сорока четырех лет).

Чета Маковских вернулась в Петербург следующей весной, лето проведя на даче в шереметьевском Останкине под Москвой; здесь постигло семью большое горе: восьми месяцев умерла от менингита маленькая Марина.

С осени была взята квартира в доме Панаева, Валериана Александровича, отца Татуси, будущего основателя Панаевского театра, на третьей линии Васильевского Острова. Семнадцатилетняя мать очень тяжело перенесла смерть перворожденной, доктора опасались за ее легкие... Молодость взяла свое, вскоре она стала опять ожидать прибавления семейства, а на поправку поехала в Ниццу со старшей сестрой Еленой Павловной, вышедшей замуж за московского врача Спримона. Отец,

навещавший их, когда отпускала работа в Париже, нашел венецианскую раму и вставил в нее свою молодую жену, обмотав ей голову чем-то вроде тюрбана вишневого цвета, прикрепив к нему страусовое перо. В несколько сеансов был написан первый ее портрет «в красном берете», — он стал чуть ли не родоначальником прославленных женских портретов Константина Егоровича.

ПОЕЗДКА НА БАЛКАНЫ

Тем временем, после Египта и Парижа, художественная деятельность отца широко развернулась. Александр II покровительствовал ему, и государю вторило петербургское общество. Константин Маковский сделался модным портретистом в придворных кругах и у денежной знати. Великий князь Владимир Александрович приобрел нарядный портрет красивой иностранки, г-жи Кайля; к этому времени, если не ошибаюсь, относятся и портреты вел. кн. Марии Павловны и вел. кн. Михаила Николаевича. Заказы посыпались как из рога изобилия, на портреты записывались в очередь. Потребовалась квартира попросторнее. Тут как раз Академия сдала отцу одну из своих мастерских, а квартиру посчастливилось найти рядом на набережной, у Николаевского моста, в доме Переяславцева (в этом доме 15 августа 1877 года я и родился).

Год был тревожный, на Балканах русские отчаянно дрались с турками в залитой кровью Болгарии. Многие знакомые уезжали на фронт добровольцами — освобождать «братушек»... В том числе — и будущий муж Савиной, красавец и остряк Никита Всеволожский; очень уж был ему к лицу наряд добровольца: живописный черкесский чекмень, папаха и огромный кинжал за поясом...

Много лет спустя, Марья Гавриловна со свойственным ей лукавым безразличием рассказала мне (помнит-

ся, в редакции «Старых годов», у П. П. Вейнера), как удалось наконец Всеволожскому ее «завоевать». Ей, молодой, но уже известной актрисе, он нравился, но она не хотела уступать его ухаживаниям и, не говоря худого слова, сбежала от него в Киев на гастроли; там сняла комнату, играла, а в свободные вечера в полном одиночестве раскладывала пасьянсы и задумывалась, конечно о Никите. И вдруг как-то уже к ночи, только вернулась она домой — звонок. Отворила дверь, а перед ней во всей красе, в папахе, в белом чекмене, с кинжалом, Никита: «Как чорт хорош!»... Савина вздохнула и скороговоркой продолжала:

— Ну, так вот, на следующее утро я и говорю ему...

Константин Егорович, который сам немного увлекался Савиной, поражаясь ее удивительными глазами с озорной искоркой (несколько позже он написал ее портрет по заказу тогдашнего ее покровителя помещика Коваленко), не вытерпел и тоже уехал, хотя без воинственных намерений, на «театр военных действий». В поисках художественных впечатлений, вооружась альбомами, холстами и красками, он ездил за наступающими русскими войсками по болгарским пепелищам и зарисовывал по пути пейзажи и типичные фигуры. Задумал и картину «Болгарские мученицы». Однако, на Балканах Константин Егорович долго не оставался, меньше трех месяцев. Ранней осенью спешно вернулся в Петербург — ко времени моего появления на свет.

Об этом путешествии на Балканы тоже неоднократно говорилось за семейным столом. «Болгарские мученицы» написаны тою же осенью, на злободневную тему: турецкие башибузуки в разгромленной церкви надругиваются над женщинами-христианками. Для одной (прижимающей к груди младенца) позировала моя мать; лицо другой, распростертой на полу уже мертвой женщины, написано с тетки Александры Павловны Летко-

вой. Обе очень похожи, — отец оставался портретистом и в жанровых композициях. У нас была большая фотография с этих «Мучениц». Они выставлялись на академической выставке 77 года и отдельно, вместе с «Перенесением ковра», в пользу Красного Креста.

Особыми чисто-живописными качествами «Болгарские мученицы» не отличаются, но типы османских изуверов схвачены сильно: картина вызвала большой общественный интерес. Тогда же написан и другой не менее патетический жанр на военный сюжет: большая акварель — болгарка над трупом убитого ребенка, на фоне охваченной пожаром окрестности. Болгарку отец писал тоже с жены, так недавно еще оплакавшей свою дочь. Акварель была приобретена значительно позже вел. кн. Владимиром Александровичем.

Курьезна одна подробность: я помню, действительно помню что-то относящееся к году вслед за турецкой войной. Помню спальню, в которой несколько женщин (сестры матери?), сидя около меня, младенца, щипали корпию для раненых. Разумеется, лишь позже я понял, что они корпию щипали, но зрительное впечатление, бесчисленное множество раз возобновлявшееся почему-то в памяти, осталось во мне, и до сих пор я вижу всю эту домашнюю сцену: комната, постель, склоненные над работой фигуры и холстяные нити, всюду вокруг разбросанные белыми клубочками. Мать подтвердила (не так давно), что действительно тогда для прибывавших в столицу раненых в патриотически настроенных семействах щипали корпию. Но мне-то не могло быть больше полутора лет от роду! Между тем, знаю твердо, что это не морок воображения...

«РУСАЛКИ» И КАЧЕНОВКА

Третьей большой картиной отца были «Русалки». Тотчас после солнечно-яркого «Перенесения Ковра» вздумалось ему создать ночной, залитый луной пейзаж в русском духе, с лесом, мельницей и привидениями сказочных водяниц. В этой третьей картине, из всех самой популярной пожалуй, эффектно сочетается с южно-русским ландшафтом взлетающая к небу вереница озаренных месяцем обнаженных женских фигур.

«Русалки» начаты были давно. Наступило лето 1878 года, отец решил дописать их в нанятой у Свирского усадьбе, на границе Черниговской губернии и Полтавской (недалеко от Диканьки Кочубея), — я уже упоминал об этом музыкальном приятеле отца (позже он завел художественную мебельную фабрику). Имение называлось, помнится, Загоны. Приехали; началась работа; для «Русалок» отец соорудил даже барачную мастерскую в усадебном парке.

Поездка в Загоны была моим первым путешествием. Конечно, я ничего не могу помнить о том, как дописывались «Русалки», мне еще и году не было. Но тут произошел эпизод... О нем надо рассказать, он характеризует эпоху, а его последствия глубоко повлияли на жизнь нашей семьи и, в частности, на творчество Константина Егоровича. Рассказываю со слов матери.

В некое летнее утро к крыльцу подкатила коляска четвериком с форейтором. Из коляски выпрыгнул незнакомый помещик подчеркнуто-малороссийского обли-

ка: длиннейшие темные усы вниз и украинский «кабиняк» (тальма) с пряжкой... в алмазах! Лицо сухое, желтоватое. Мал ростом, худощав, порывист. Войдя в дом, он спросил повелительно вышедшего ему навстречу Константина Егоровича: «Вы профессор Маковский?» — «Я». — «А я здешний помещик, Василий Васильевич Тарновский. Мое имение — Каченовка, по соседству. Как вы сюда попали?». Так началось знакомство. Посидели, вспомнили кое-кого из петербуржцев. Не прошло и получаса, как владелец Каченовки, пренебрежительно окинув взглядом полупустую гостиную Свирского, вскочил и недоуменно развел руками: «Да полно, профессор, что вы нашли здесь? Разве это усадьба? К тому же, и парк ни на что не похож». — «Нет, ничего... Помилуйте», — ответил отец неуверенно (Загоны и ему не нравились). Василий Васильевич вскипел, он никак не мог согласиться, чтобы такой художник, как Маковский, работал в этой убогой обстановке. «Знаете что, — стремительно заявил он, — у меня имение большое, отсюда рукой подать, в двадцати верстах. Собирайтесь-ка, да и поедемте на лето в Каченовку, не раскаетесь». Тут вошла мать. Василий Васильевич представился. — «И жена ваша, красавица, наверное одобрит. Будет дружить с моей Соней. Она у меня славная».

Так и решили. Вскоре от Тарновских были присланы экипажи, и вместе с большим эскизом «Русалок» мы перебрались в Каченовку и оставались в этой необычайной усадьбе с ампирным домом всё лето. Тарновские оказались совсем исключительно милыми людьми, особенно Софья Васильевна, жена порывистого помещика с малороссийскими усами, мать Васюка, старшего сына, и Сони, моей ровесницы. В Каченовке жили и сестры хозяйки: Юлия и Александра Васильевны. Первая была вдовой генерала Швебс; вторую, Корбут по мужу, все звали Крошкой. Доживала свой век в одном из флигелей и старенькая бабушка, мать Василия Васильевича.

С первого знакомства Тарновские полюбили и отца моего и мать, и меня в придачу. Вернулись мы в Петербург лишь поздней осенью и перебрались опять на новую квартиру, в дом гр. Менгдена на Дворцовой набережной. Там 1-го ноября того же года родилась моя сестра Елена. С тех пор, с редкими перерывами (когда обстоятельства не позволяли из-за работы отца или отъездов наших заграницу), лето за летом гостили мы в Каченовке. Я помню себя в рамках этого чудесного, сказочно-барского поместья с трехлетнего возраста, вплоть до 1888 года, когда тяжелый недуг матери вынудил нас, прокружив по заграничным курортам, прочно осесть, еще до разрыва с Константином Егоровичем, на лазурном берегу, в Ницце.

Впечатления мои о Каченовке сливаются в одно какое-то призрачно-волшебное чередование — знойных малороссийских полдней, прохладных утр, ярких закатов и лунных ночей, пропитанных теплым запахом черноземной пыли. Вспоминаются скитания по-грибы в роще «Березине» или просто, от нечего делать, по грандиозному парку с липовыми и кленовыми аллеями, с мостиками над искусственными прудами и беседками (одна из них называлась беседкой Глинки, композитор в ней писал «Руслана»); поездки в линейках и шарабанах на сахарный завод Тарновских или на молотьбу в пшеничные поля дубовыми и березовыми лесами; пикники на лесных полянках; церковные службы в высокой шатровой церкви, куда помещикам не приличествовало ходить пешком, хотя стояла она от дома в каких-нибудь двухстах шагах: полагалось ездить к обедне в экипажах, запряженных цугом; длительные чаепития на террасе среди благоухающих цветочных клумб; шумные завтраки и обеды (дети за отдельным столом, «жабокриковка» — величал нас Василий Васильевич) в длинной столовой, где стол накрывали обычно человек на двадцать пять, и за каждым из сидевших ближе к хозяевам стоял

лакей-казачок (синий кафтан и пунцовый кушак); оживленные вечера, на которых отовсюду съезжавшиеся соседи то быстро кружились под рояль в вальсе à deux temps, то носились галопом, то выделывали фигуры котильона и, в мазурке, кавалеры лихо отщелкивали замысловатые антраша. Иногда гремел на хорах полковой оркестр стоявших в Прилуках киевских гусар.

Говоря об отце, мне еще придется возвращаться к Каченовке, куда по своему обычаю он приезжал ненадолго (редко засиживался больше двух-трех недель) и откуда уезжал по делам, чаще всего в Париж. В Каченовке работалось ему легко и радостно. В первые же наши приезды были написаны портреты Василия Васильевича в австрийской куртке и в традиционном «кабиняке», Софьи Васильевны, уже тридцатишестилетней болезненно-тучной женщины, красавца Васюка и задумчивой Сони и бабушки (с дряхлым лакеем, из бывших крепостных, подающим ей утренний кофе), — к ней по утрам ходил я с сестрой на поклон в ее аппартаменты, где пахло сушеными яблоками и жженым можжевелом от комаров (они водились всюду в изобилии). Отец писал и заезжих гостей, и типичных солдат-гусар, сопровождавших господ офицеров, и местных крестьян: миловидных малороссиянок в узорных панёвах и бусах, стариков-сторожей, ходивших ночью вокруг дома с колотушкой и поминавших со вздохом недавно дарованную царем «волю», и цыган, располагавшихся табором на пустыре около парка.

А сколько пейзажей! Каждое утро уходил отец в парк и маслом или акварелью писал какой-нибудь уголок его: каштановую аллею, где я, сестра Елена, Соня и младший ее брат Петя копались в песке под присмотром старой гувернантки Тарновских madame Léger в неизменном чепце с лиловым бантом; лужок, благоухающий клевером, с носящимися над ним пчелами и стрекозами; папоротниковые заросли поодаль у торфяного болота,

кукурузные огороды, высокие мальвы вдоль плетней и обросшие плющем и диким виноградом развалины парка — не то остатки запорожской крепости, не то декоративные руины, сооруженные еще при графе Румянцеве, некогда владевшем Каченовкой.

Ряд картин возник из этих этюдов: «Бабушкины сказки», «Цыганский табор» (превосходны этюды к нему: старуха-цыганка и плясунья-девочка), наконец «Гаданье». Для последней, уже «боярской», небольшой картины и я позировал, наряженный в русскую шелковую рубаху и сафьянные сапожки. Этот маскарад мне нравился, одевали меня до пяти лет девочкой, а я только и мечтал о том, когда надену штаны. Полудевочкой с золотистыми локонами изображен я и на солнечном холсте (высокого формата) «Маленький садовник», где среди цветников Каченовки я стою с граблями на плече, а сестра Елена сидит у моих ног, держа в руках виноградную гроздь.

ПОРТРЕТЫ АЛЕКСАНДРА II

Началось мое участие во всевозможных картинах отца. Это я — «Маленький антиквар» за чисткой шпаги, написанный в следующую зиму, я же — боярский сынок на «Боярском пиру», а годом позже я старательно позировал для знаменитого «Семейного портрета» с матерью и сестрой. Но еще раньше написан «Маленький вор» (приобретен Л. Г. Кузнецовым), — здесь, трехлетним малышом в одной рубашонке, взгромоздясь на кресло, я тянусь к хрустальной вазе с пышными фруктами, а рядом огромный рыжий санбернар выжидательно насторожился, протягивая к вазе лапу. Этот санбернар не был наш пес, его привозили на сеансы от В. Ф. Голубева, отца Вити Голубева, моего ровесника и приятеля с тех пор, как я себя помню (он стал ученым археологом и умер, в годы последней войны, в Сайгоне).

Зато верным детским другом нашим много лет оставался сеттер-гордон, черный с желтыми подпалинами, породистый и смышленый, подарок отцу Александра II. У государя был такой же пес, но постарше — Милорд, отец нашего гордона. Так назвали и мы своего сеттера, только произносили Милор, по-французски. С Милордом у ног написан Константином Егоровичем государь в Ливадии. Портрет поколенный в гусарской форме.

Александр II любил живопись Константина Маковского. «Русалками», что появились на «Передвижной», он с места увлекся, и этот третий большой холст был тоже приобретен для Эрмитажа, — об удаче первый радостно сообщил нам Д. В. Григорович, свой человек «в сферах».

Отец много раз писал государя — начиная с 1862 года, когда, будучи еще учеником Академии (по заказу П. М. Толстого для русского посольства в Лондоне), отлично справился с портретом Александра II (государь дал ему один сеанс). В следующий раз, для портрета, занявшего почетное место в Московской канцелярии (1868), государь позировал три раза и остался очень доволен сходством. Последний ливадийский портрет, законченный уже в Петербурге, отец повторял с вариантами неоднократно в течение ближайших лет: для императрицы Марии Феодоровны (в малом формате), для вел. кн. Марии Павловны, для принца Уэльского, для графа А. В. Адлерберга, и для императора Вильгельма I.

В Ливадию Александр II пригласил Константина Егоровича летом 1880 года — писать его, светл. кн. Юрьевскую и детей от нее: Георгия (Гогу), Ольгу и Катю. Пришлось, вместо Каченовки, ехать в Крым, пробыв сначала в Кунцеве, около Москвы, на даче в имении Солдатенковых. В Крыму удалось нанять кореизскую усадьбу Гончаровых. Начались поездки отца в Ливадию. А кругом — всё аристократические гнезда: гр. Адлербергов, кн. Юсуповой, Столыпиных и др. У гр. Адлербергов часто устраивались музыкальные вечера, отец не раз пел на них.

В течение двух месяцев почти ежедневно за ним присылалась из Ливадии коляска. Четко вспоминаю придворный выезд — английская упряжка, тонконогие вороные в шорах, кучер и выездной в красных ливреях и в треуголках (у кучера надета «полем», концами в

стороны). Смутно мерещится мне встреча с государем в одну из наших прогулок по ялтинскому шоссе: он гарцовал верхом рядом с викторией, в которой сидела кн. Юрьевская.

В Ливадии Александр II, — он называл Константина Егоровича «мой живописец», — бывал с ним неизменно любезен, даже дружески доверчив, не раз намекал на свои нелады с «Сашей» (наследником-цесаревичем) и его миниатюрной супругой, не примирявшейся с поспешным (после кончины императрицы Марии Александровны) морганатическим браком государя. Огорчаясь на сына, государь проговаривался о суровости наследника, не забывая добавить: «Только ты никому не говори». В ливадийской обстановке он поражал своей простотой и сердечностью; когда писались портреты жены, сына и дочерей, он присутствовал на всех сеансах, давал осторожные советы, шутил, ласково призывал к порядку расшалившегося Гогу, а на прощанье передавал отцу конфеты и цветы «жене-красавице». Любил курить папиросы, которые подносил ему «его живописец» — с желтыми длиннейшими гильзами. Спустя полвека пачку таких папирос в потертом кожаном портсигаре я видел в Париже на аукционе, когда остаток имущества кн. Юрьевской, после ее смерти, пошел с молотка. На этой распродаже много реликвий из обихода Александра II приобрел за бесценок мой приятель кн. Н. С. Урусов. Что сталось с ними потом — не знаю.

Из начатых в Ливадии портретов ни одного закончить тогда не пришлось. Сеансы были прерваны отъездом царя с семьей в Петербург, портреты кончались уже позднее. Головы государя и кн. Юрьевской удались отцу сразу, фигуры дописаны с моделей. Впрочем, и в Петербурге, перед кончиной, государь несколько раз позировал отцу, а детей привозили в его мастерскую и позже, когда улеглось немного впечатление от Первого марта. В мастерской дописывался и голубой капот

кн. Юрьевской, надетый на модель; когда капот отслужил свою службу отцу, светлейшая прислала за ним, заявив, что к нему «привыкла». Она была не брезглива.

К морганатической супруге государя не сохранилось никакой симпатии ни у отца, ни у матери. Светлейшая была женщиной не глубоких чувств, даже к собственным дочерям и к сыну относилась небрежно. На сеансы после Первого марта дети являлись плохо вымытыми, с грязными руками, девочки в заношенных платьицах, выкрашенных в черный цвет (тут же переодевались в шелк). И все трое воспитаны были плохо, не так, как подобает царским детям. Это не мешало им при случае проявлять свое августейшее «романовское» высокомерие. Однажды во время сеанса отец не совсем тактично спросил Гогу:

— На днях вы были приняты государем (Александром III)? Он был приветлив с вами?

Десятилетний Гога, не задумавшись, отрезал:

— А вас, профессор, это очень интересует?

Первое марта, вернее — обрывки этого страшного дня, оживают во мне с какой-то странной отчетливостью, и не только под влиянием рассказов матери, встретившей в это мартовское после-завтрака сани полицмейстера с умирающим государем. Помню, отчетливо помню, как, войдя в детскую, я был потрясен никогда еще не слыханным мною воплем-причитанием нашей няньки (Дарьи Климочкиной): «Убили царя-батюшку, у-би-и-ли!» — заливаясь слезами выла она, как бы выполняя обряд деревенских плакальщиц. Я бросился от нее в спальню к матери. Но и та плакала навзрыд. Этот испуг мой, это горе двух любимейших на свете женщин, матери и няньки Дарьи, я навсегда запомнил.

Покушение произошло в половине второго, а около четырех прибывший гоффурьер повез отца в Зимний Дворец. Членов царской фамилии уже не было около почившего государя, вообще никого не было, кроме кн. Юрьевской, — она стояла на коленях у дивана, на котором лежало тело государя, покрытое простыней со следами крови. Не успевшее еще остыть его лицо всё как-то съежилось и было испещрено мелкими пятнами от осколков разорвавшегося снаряда. Даже гриммировщикам не удалось сгладить этих пятен: они были заметны и тогда, когда облаченный в генеральский мундир искалеченный император покоился в гробу.

Отец писал посмертный портрет Александра II горько плача, — и позже всякий раз, когда говорил о «страшном сеансе», у него навертывались на глаза слезы. После двухчасовой работы в плохо освещенной мартовским солнцем комнате получился мастерски написанный этюд. Полотно до революции находилось в Гатчинском дворце.

По поводу этого посмертного потрета Александра II мы находим у Стасова следующие строки:

«Количество написанных Маковским портретов громадно и, что составляет исключение у новых русских живописцев, между этими портретами очень много портретов женских и детских. Все вообще портреты Маковский писал широкой, иногда даже слишком размашистой кистью; они отличаются изяществом, элегантностью, блестящим колоритом, что вполне к ним идет, особенно потому, что в большинстве случаев это всё портреты аристократов и аристократок, графов, князей и знатных дам. Изредка иные из портретов бывают, к сожалению, немного прикрашены... Может быть, выше всего грудной портрет императора Александра II, написанный одним горячим взмахом через несколько часов после кончины государя. По силе сосредоточенности эффекта, по горячности и мастерству исполнения я признаю этот

талантливый быстрый набросок достойным товарищем к портрету Брюллова, написанному им самим».

Русское общество было потрясено убийством Царя-Освободителя накануне обнародования одобренной им «Лорисмеликовской» конституции, потрясено и возмущено глубоко. Константин Егорович оплакивал в покойном государе и монарха-мученика, и просто человека, которому был горячо предан. Он присутствовал на процессе первомартовцев, жадно интересовался всеми фазами изуверского преступления. Но и тут сказался в нем увлекающийся «натурой» художник. Бывая в суде, он брал с собою карманный альбом и (украдкой вероятно) зарисовывал действующих лиц судебной процедуры.

Не раз рассматривал я этот альбом, — он оставался в нашей семье, лишь в «октябрьские дни» попал в музей революции. Беглыми штрихами намечены здесь и судьи (председатель, прокурор Муравьев), и защитники, и присяжные, и подсудимые: Перовская, Рысаков, Желябов, Кибальчич. Может быть тогда и задумывал Константин Егорович какую-то картину на тему 1-го Марта, но, видно, вскоре отказался от нее: сюжет не отвечал его творческим настроениям, он был уже захвачен московской Русью, замышляя свой «Боярский пир» и начинал писать к нему этюды. Негодование, какое вызвали в нем «герои» процесса, эти замученные долгими допросами интеллигенты, из политического фанатизма ставшие извергами, это негодование слишком не соответствовало его характеру радостно-беззаботному, не склонному к гражданской патетике.

Тем более удивила меня статейка, появившаяся в советской печати в 1924 году (в № 25 журнала «Былое», редактором был тогда Щеголев), подписанная именем моей тетки Ек. Летковой-Султановой: искаженно толкуется в ней отношение отца к процессу и к главным его фигурам. В статейке мы читаем, что в некоторых

рисунках отцовского альбома обнаружилась «великая тайна художественного творчества»: «Маковский шел в суд, преисполненный чувств негодования против «злодеев», и конечно весь на стороне «благородных» судей. А на бумаге получилось совсем иное: беспощадное изображение старых, отживших чиновников, хищный прокурор, неумолимый жандарм со стеклянными глазами — с одной стороны, и простой русский человек — с другой. Особенно захватил его Желябов, и не столько внешним обликом, сколько сложной своей психикой. Маковский говорил о нем, старался понять его и не мог стряхнуть с себя его обаяния. На словах он называл его «злодеем», считая, что он был главным руководителем события 1 марта, а на рисунках у него Желябов не злодей, а герой. Из нескольких набросков видно, как мучило его это лицо, как он чего-то искал в нем. Рисовал его и в профиль, и en face, проходил дома пером, всё время возвращался к нему. И рядом с этим портреты сановников (всё хорошие знакомые Маковского) вышли у него до жути символичны. Никакой преднамеренности тут заподозрить нельзя. Маковский рисовал с натуры, как птица поет. И тут он дал только то, что властно требовала от него правда, особая правда художника».

Здесь каждое слово преднамеренная выдумка. Особенно не вяжутся все эти психологические «противоречия» с отношением Кенстантина Егоровича к натуре. Верна лишь фраза: «рисовал, как птица поет». Да, в этом была и сила его, и слабость. Хотя бы только поэтому нисколько не «мучило» его лицо Желябова и нисколько не казались прокурор «хищным», а жандарм «со стеклянными глазами» неумолимым. Очень далек был отец, в ту пору особенно, от передвижнического патетизма и гражданской «символичности». Эти рисунки — быстрые карандашные croquis без всякой претензии (хоть и проходил он пером некоторые из них); они

нарисованы талантливо, как всё, что он рисовал, но отнюдь не отражают каких-то раздоров его с совестью.

По кончине Александра II положение отца как «придворного» живописца пошатнулось. Новый двор сразу отстранил всех, кто был балован при старом. Всё же, года два после трагедии на Екатерининском канале, Александр III заказал отцу портрет Марии Федоровны. В Гатчинском дворце, куда прибыл Константин Егорович, государь принял участие в обсуждении заказа. Но первой аудиенцией дело и ограничилось.

Стоит рассказать и этот эпизод. Отец, всмотревшись в лицо императрицы, решил, что прическа ей не «к лицу». Мария Федоровна, как известно, всю жизнь причесывалась одинаково, по английской традиции — мелко завитые волосы низко опущены на лоб (ей подражали многие представительницы знати). Константин Егорович с характерным для него прямодушием обратился к императрице: «Vous ne changez jamais de coiffure, Madame?». Она сухо ответила: «Jamais». Государь поморщился... Оставалось выбрать подходящее платье. Одна из камерфрау повела отца в гардеробную; после тщательного осмотра шкафов он облюбовал бальный туалет лилового бархата. Не знаю, одобрял ли государь этот выбор, — помолчав, он только спросил, когда начнутся сеансы. Константин Егорович и тут не угодил... Дело шло к зиме, наступали самые бессолнечные дни, когда, по заведенному обычаю, отец уезжал работать в Париж. Не задумываясь, он заявил, что сейчас темно, писать начнет не ранее как через два месяца. Такое откладывание сеансов окончательно не понравилось, заказ был передан другому, более покладистому портретисту, помнится — Крамскому. К Константину Маковскому молодой царь больше не обращался. Из царской семьи позировала ему только Ксения Александровна, девочкой лет

двенадцати; этот портрет en pied был написан в маленьком дворце Петергофа, в 1887 году.

Но охлаждение двора не повлияло на разраставшуюся популярность отца и как портретиста, и как автора огромных исторических жанров: «Боярский пир», «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем», «Убор невесты», «Смерть Иоанна Грозного».

РАСНИКИ И «БОЯРСКИЙ ПИР»

На следующий (1883) год мы опять переменили квартиру; с Дворцовой набережной переехали на Адмиралтейскую № 12, в дом маркиза Паулучи. Здесь в феврале 83 года родился брат мой Владимир.

Недели через три после тяжелых родов моя мать надела темнокрасный бархатный капот, повязала свои вьющиеся пепельно-каштановые волосы голубой лентой, под цвет чулок, и в первый раз поднялась к мужу в мастерскую. Константин Егорович сосредоточенно писал что-то и сначала не обратил внимания на ее появление. Она надулась, села в кресло и, взяв со стола книгу, стала рассеянно разрезать страницы ножом из слоновой кости. Отец обернулся и, без дальних слов, тут же поставил на мольберт первый попавшийся под руку узкий холст и набросал в какой-нибудь час силуэт жены в рост, с книгой на коленях. В три сеанса портрет был окончен и о нем заговорил весь город. Этот холст я получил от матери в подарок; он висел у меня, на Ивановской улице, до самой революции. Уезжая в Крым весной семнадцатого года, я передал портрет в Русский музей Александра III.

Приблизительно за год перед тем была написана с матери, тоже принадлежавшая мне, головка в зеленом плюше — на мой взгляд самый пленительный из ее портретов.

После головокружительного успеха законченной в 83 году картины «Свадебный боярский пир», лето решено было провести не у Тарновских, а уже в своем имении — Расники, только что приобретенном у кн. Абамелик-Лазаревой, близкой родни министра народного просвещения Делянова. За это имение (на Волыни около города Ровно, оно принадлежало когда-то князю Стецкому) кн. Абамелик, рожденная Лазарева, получила в задаток половину всей суммы — сто тысяч рублей, в то время деньги немалые.

Отец был в восторге от покупки. Расники его заворожили. Старинный белый дворец с колоннами во вкусе восемнадцатого столетия, кругом — запущенный, разросшийся на много десятин парк вековечный, и леса, леса со всех сторон. Дом — полная чаша, громадные комнаты, обставленные стильной мебелью, гобелены и портреты предков на стенах. Словом — въезжай и царствуй! Оставалось только для совершения купчей довнести вторые сто тысяч. Но кн. Абамелик распорядилась иначе; тотчас по получении задатка продала местным евреям всё, что можно было вывезти — мебель, портреты, гобелены, утварь... Тем не менее всей семьей, с бабушкой Любовью Корнеевной и теткой Александрой Егоровной, поехали мы на лето в Расники. Новый сюрприз: вороватая княгиня продолжала занимать все rez-de-chaussée, а купчую откладывала со дня на день. Кое-как разместились мы в опустелых покоях старинного дворца. Мистический страх наводило на всех разоренное дворянское гнездо, окруженное непроходимо заросшим парком.

Всё-таки и тут успел Константин Егорович написать ряд превосходных этюдов. Обычно я сопровождал его и часами сидел рядом в расниковских дебрях, разглядывая травы, цветы, жуков и тинной плесенью подернутые прудики.

Не выдержав и полутора месяца, мы уехали из «сво-

его» поместья, чтобы никогда больше не возвращаться... Началось затяжное дело, затяжное и каверзное. Известному адвокату и другу нашей семьи, Владимиру Николаевичу Герарду, пришлось годами возиться с княгиней, — ей никак не удавалось вручить судебной повестки; три года тянулся процесс. Наконец-то по суду она вернула задаток... Из этих возвращенных ста тысяч и составился фонд, позволивший матери, когда Константин Егорович нас покинул, вырастить детей и дать им образование.

Расники отбили у отца охоту сделаться помещиком, мы стали опять ездить на лето в гостеприимную Каченовку...

Успех «Боярского пира» был действительно небывалый. Холст — очень крупных размеров, на Передвижной места ему не нашлось. Он был выставлен отдельно на Большой Морской, в малом зале, при искусственном освещении (керосиновые лампы с рефлекторами). В Петербурге картина произвела сенсацию, несмотря на суровую отповедь В. Стасова. В своей рецензии критик называет «Боярский пир» картиной «пустой, совершенно внешней, лжеблестящей»; сравнивая ее с «Боярской свадьбой» Лебедева (кстати сказать, нуднейшего из передвижников), добавляет: «Какая разница... в картине Маковского всё один расчет на внешность и эффект, отсутствие характеров, типов, банальная прилизанность лиц». Эта пристрастная критика не делает чести Стасову.

Небывалое впечатление произвел «Пир» и в России, и по ту сторону Вержболова. Участие отца на первой международной выставке в Антверпене оказалось его триумфом. Из 2.500 с лишком составлявших ее полотен, русских — избрано было всего 60. На Западе Константин Егорович особой известностью не пользовался; однако при баллотировке наград почти все члены жюри,

вместе с председателем Мейсонье, сошлись на «Боярском пире». Константину Егоровичу присуждена была высшая награда — большая золотая медаль и орден короля Леопольда, тогда как всеобщему фавориту, Мункачи, за картину «Иоанн Гусс в Констанце» досталась лишь вторая награда.

Конечно, это признание современников и официальные награды — не указ для историка живописи. И всё же, по справедливости, рядом с другими русскими историческими жанрами «Боярский пир» вовсе не ничтожное произведение, хоть и преобладают в нем внешние аксессуары над историческим ясновидением. В этом отношении, слов нет, куда значительнее картины Сурикова или Репина. Но ни сверкающих красок Константина Маковского, ни свободы его мастерства нет у Сурикова (весь он жухло-серый и жесткий). Репин, несмотря на исключительную силу живописного дара и психологического проникновения, никогда не достигал очаровывающей непосредственности, с какой написаны иные детали «Боярского пира». Смешно говорить о «банальной прилизанности» всех лиц этой картины, — взять хотя бы боярина с кубком на первом плане. Особенно хорош этюд к нему, принадлежавший до революции моей матери, — неоконченный портрет, написанный в один сеанс с князя Вяземского, отца гр. Шереметевой. Это совсем примечательный «кусок живописи».

После «Боярского пира», — он выставлялся и в Париже и долго скитался по Соединенным Штатам, служа отчасти рекламой ювелирному магазину Шумана (американца, купившего картину в Антверпене), — отец принялся за вторую большую свою историческую композицию: «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем», по заказу того же ювелира Шумана, приезжавшего в Петербург. С моей матери написана полюбившаяся молодому тишайшему царю Всеволожская в обмороке, — ей слишком тесно затянули кокошник, чтобы от-

клонить, признав ее за больную падучей, неугодный боярам выбор царя. Этот холст писался дольше и был закончен только в 1887 году.

Четырьмя годами ранее друзья Константина Егоровича праздновали двадцатипятилетие его художественной деятельности (считая от его первой серебряной медали 57 года). Был, как полагается, поднесен юбиляру художественный адрес с многочисленными подписями и устроен обед, носивший характер интимного, дружеского чествования. Я был пятилетним мальчуганом тогда и присутствовать на этом обеде (в одном из клубов на Мойке) мне не полагалось. Но после обеда, около полуночи, сюрпризом для отца и матери, за мной, старшим сыном, кто-то из друзей приехал в карете: разбудили, нарядили и полусонного привезли на торжество. Помню, как все сидевшие за столом мне обрадовались, как целовала меня очень любимая мною мать и прижимал к груди взволнованный юбиляр. Помню мое смущение и гордость: «Вот как отца чествуют и ценят»... Дети гораздо глубже чувствуют и понимают жизнь, чем это обыкновенно кажется взрослым.

После этого юбилея я стал как-то гораздо сознательнее относиться к работе отца, заинтересовался его картинами, всюду развешенными в наших комнатах, и сам принялся всерьез за карандаш и акварельные краски. Сказал себе: «Тоже буду знаменитым художником». Срисовывал сначала всё, что попадалось на страницах иллюстрированных изданий, переходивших в детскую из отцовской мастерской. Читать навострился незаметно и по-русски и по-французски без посторонней помощи, самоучкой, — мать даже осуждала эту преждевременную грамотность, находила опасной для здоровья. Зато всячески поощрялось рисование, и тут неразлучной моей союзницей сделалась сестра Елена. Она была на полтора года моложе, но ничуть не отставала и тверже, чем я, верила в свое художественное призвание.

Отец находил нас обоих одаренными, да и художники, бывавшие у нас, не скупились на похвалы: «Такие малыши, а как рисуют, — что значит кровь!». В своих мемуарах сестра рассказывает, как отец, следивший за нашим художественным развитием, больше всего налегал, памятуя о своих ранних успехах, на рисование с натуры:

«Приносилось нам что-либо из аксессуаров-утвари отца, — вспоминает сестра, — так, принесли лебедя на блюде (из «Свадебного боярского пира») и рисовали его брат и я в натуральную величину, угольком, а хлебной мякотью вынимались блики и мелком подштриховывались особые светики. Преподавал нам, хотя и недолго, отбывавший тогда воинскую повинность вольноопределяющийся Крэмер, единственный, кажется, ученик Константина Егоровича. Я очень рано решила, что буду художницей и в себя верила. Старший брат, Сережа, имел хорошие способности и рисовал лучше меня. Однажды он исполнил акварелью и преподнес отцу к праздникам целую картину «Полтавский бой» и продекламировал Пушкина с воодушевлением. Что было похвал! И действительно «картина» удалась. В другой раз, несколькими годами позже, отец задал Сереже и мне (шутил, разумеется) задачу: «помочь ему» написать облака и вечернее небо на одном из панно для особняка фон Дервиза. Я очень волновалась. Наблюдала я и раньше окружающее, предметы, цветы, деревья, людей. Но облака! Они дымны, им радуешься, любуешься ими, за ними летишь, но как изобразить? Я почувствовала: «Нет, слишком рано». Однако, подумав, твердо заявила Сереже: «Всё равно, художником буду я, а не ты». И оказалась права».

Оба росли мы скороспелыми и безудержными фантазерами, свой детский мир наполняли бесконечными прихотями воображения. Всё замечали, угадывали, при-

слушивались к речам взрослых и, пользуясь всяким поводом, ускользали в свою волшебную действительность от надзора бонн и гувернанток, не слишком считаясь с француженками, швейцарками и немками, которым нас доверяла мать. Но вели себя чинно и старательно учились. Нас почти никогда не наказывали, разве оставят без сладкого за какое-нибудь непослушание. Когда мы подросли, весь день с перерывами для игр и прогулок чередовались уроки — русского, иностранных языков, Закона Божия, арифметики, истории, естествознания (после того, как пригласили к нам студента-медика, Илью Андреевича Черкасова, — к нему мы горячо привязались), а также фортепиано, танцы, гимнастика. Не помню, чтобы претила нам какая-либо из этих учеб, напротив — и в часы внеклассные мы охотно брались за книги и выучивали заданные уроки старательно. Татинька, особа заносчивая, очень неказистой наружности и завистливо нелюбившая мачехи, нашей матери (одного возраста с ней), к нам относилась тепло, заботливо; она окончила Фребелевские курсы и посвящала нас умело в тайны отечественной грамматики. Да и среди часто сменявшихся чужестранных мамзелей попадались дельные и сердечные наставницы. Последней была русская, отлично владевшая четырьмя языками, очень благовоспитанная и милая, Раиса Николаевна Манаева, — я привязался к ней, как к родной, дружил с нею и в Ницце, где с двенадцати лет вел, можно сказать, самостоятельную жизнь около больной матери, и позже, когда семья вернулась в Петербург, вплоть до поступления моего в университет (1897 г.).

СТАРЫЙ ПЕТЕРБУРГ

В восьмидесятые годы, в эпоху непререкаемой славы отца, жизнь семьи на Адмиралтейской набережной, захватывая и нашу детскую жизнь, была овеяна его искусством на фоне того «Старого Петербурга» (первой половины царствования Александра III), очарование которого в те годы начинали как-то особенно сознавать люди со вкусом, может быть — уже предугадывая грядущую гибель его императорского блеска. Отец, несмотря на любовь к Парижу, к европейской вольной жизни, отвечавшей его исключительно независимой натуре (или — как раз поэтому?), был ярким представителем именно Петербурга и того привилегированного общественного слоя, что давал тон нравам, обычаям, искусству, литературе, — хоть и сказывалась в Константине Егоровиче старомосковская закваска (он говорили «середа», «чтовы», «давеча»). Петербургская атмосфера, непохожая ни на какую другую, насквозь пронизывает его художественный образ, и мне хочется, — раньше, чем говорить о сильных и слабых сторонах его творчества, — остановиться на видении Петровой столицы тех времен, возникающем невольно, когда я думаю об отце и о незабвенных впечатлениях детства. В мемуарах сестры есть несколько страниц, очень задушевно и точно передающих своеобразие этой «нашей», канувшей в Лету столицы на невских берегах — и неповторимой красоты ее, и всего строя тогдашней жизни. Сам я, своими словами, не мог бы сказать убедительнее.

«Просыпаюсь, всматриваюсь... Вон там мой угол с игрушками и ниша в стене с полками для книг, а там большущий старинный дубовый стол, боярский, при нем скамья с откидной спинкой. Рядом — витрина, где под стеклом лежат чудесные рисунки отца, всё дети крестьянские, с белыми головками, такие родные, в ямочках лица, глаза сияют: они сидят у заборов, смеются — милые. Нам подарил их сам отец, папочка... Шаги по коридору, мягкие, но тяжелые. Верно, Герасим-лакей — мимо. А вот дребезжит звонок, это мама проснулась; торопится к ней Мария Ивановна, горничная. Еще минута — и бесшумно входит подгорничная Маша и возится на коленях у высокой круглой печки; щепками, дровяным дымом запахло и, легко потрескивая, разгорается и гудит огонь, весело кидая беглые узоры в еще не рассеявшуюся мглу комнаты...

В зимнюю пору сборы на прогулку бывали делом серьезным; справлялись о погоде, забегала к нам кухонная прислуга дать свой совет; вероятно, вопрос решался высшей инстанцией, мамой, но это было только церемониалом, — по утрам мы выходили гулять всегда, Петербург запомнился во всякую погоду...

Морозно, узоры на окнах. Начинается мучительное облачение. Теплые штаники, фуфайка, гетры, ботики, шубки, башлыки поверх шапок, плотно увязанные, и варежки, да еще муфту повесят, из-за которой торгуешься с няней, и стоишь растопырив руки, ждешь пока другие оденутся. Наконец — спуск по устланной ковром лестнице, раскланивание с швейцаром, выходные двери, и сразу охватывает ясная и грандиозная картина зимнего «Града Петрова». Идем вдоль набережной. Недвижна ледяная Нева, низко северное солнце и тени на мерцающем снегу — голубые. Краснобурый гранит набережной в искрах, а поверх снежок: проходя так хорошо рисовать на нем варежкой хоть линию, не отставая от гувернантки... С моря веет сорным снегом, как

песком. Идем поспешно налево. Скоро и Сенатская площадь, уж виден Петр Великий, проходим мимо бокового павильона Адмиралтейства. Весь он желто-белый, по карнизу летят Славы, дуют в трубы, а там — орлы двуглавые, якоря, трезубец, эмблемы морского владычества...

Настает весна, первое петербургское ее дуновение. Всё всполошилось, говорят бодро, судят-рядят и волнуются. Лед на Неве тронулся. Оттепель. За утренним чаем прочитывается внимательно заметка «Нового времени» об этом событии, и мы несемся смотреть на Неву из окон залы. Действительно! Давно уже проталые дороги с покривившимися елочками через Неву стерлись, теперь местами и вовсе исчезли. Река вся в дробных льдинах, словно разбитая огромным кулаком; у берегов вода темна, люди на набережной толпятся, налегая грудью на гранит; смотрят, говорят, указывают всей рукой, спорят. Морской ветер порывист и невесел. Волнение наше на прогулке и теперь вспоминается с дрожью. Нева пошла, двинулась: мимо мчатся бревна, мостки, на льдине сторожка с испуганным псом, а на Николаевском мосту люди хлопочут, желают спасти, машут руками, сердобольно и нелепо, и когда громоздятся друг на друга льдины, охают, но не наглядятся на это поистине грозное зрелище.

Однако, нельзя долго стоять на ветру, идем по Конногвардейскому бульвару за Адмиралтейство, к главному его входу. Всюду по пути водосточные трубы с длинными ледяными сосульками внезапно рушатся, разбиваясь вдребезги со звоном, как хрусталь, и зеленые кадки не вмещают уже влаги, она плещет через край. На углах рвет ветер. Идем вдоль зимнего Александровского Сада... Под аркой Адмиралтейства сразу тихо становится и от пережитых волнений, и от замкнутости окружающих зданий. Внутренний двор с прямыми дорожками вдоль строений — вместе с задворками домов

вдоль набережной и следами прежних засыпанных каналов — таил загадки, неразрешимые для нас вопросы. Была тоска в этих тупиках, тихая скука; по-особенному булькала вода в кадках; было пустынно-холодно и непонятно.

Много позже я узнала: всё это место прежде занимала верфь, шел стук, строительный грохот с давних петровских времен. По каналам входили с моря и Невы прямо в Адмиралтейство баржи с лесом, бочками, канатами, дегтем, снастями, со всем нужным для верфи. Потом при Екатерине всю площадь засадили деревьями и бывали там, вплоть до времен Александра II (отец мог их видеть) гулянья с чудесным видом на Неву, а со второй галереи Адмиралтейства неслась роговая музыка: какая красочная нота в жизни столицы! Позднее из-за выгоды позволили отцы города застроить доходными домами всю набережную между павильонами, загородив невский фасад Адмиралтейства, исключительный по красоте, испортив и обессмыслив это творение Захарова, кусок подлинного старого Санкт-Питербурха. И живя в одном из этих новых домов, помню еще в юности, мы чувствовали какую-то тень причастности к этой вине...

Рано опускались сумерки, зимние ночи петербургские длились долго. Прильнув к стеклу, мы всматривались из залы, как загорались один за другим фонари вдоль Невы и едва видные огоньки в домах на Васильевском острове. В детскую приносилась лампа, мы устраивались с братом за большим столом, рисовали, подкрашивали, вырезали целые баталии с рыцарями и викингами, французские королевские охоты, верховых со сворами борзых и дующих в рог загонщиков и передвигали их по нашему дубовому боярскому столу... «J'aime le son du cor le soir au fond des bois...».

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Я подошел к самому блестящему, в смысле всероссийской популярности, периоду в жизни Константина Егоровича, когда его репутацию несравненного портретиста затмила слава исторического живописца. Всеобъемлющим стало его искусство, из него выработался эклектик, с налетом дилетанта, не признающего никаких самоограничений. Помимо портретов, он брался за всё, его эстетическому разумению так же близка была деревенская природа, как пышно скомпанованный натюрморт à la Makart или полюбившийся ему драматический образ, или историческая быль, или прелесть женской наготы. Он отдал дань всем родам живописи, с тою же легкостью разрешал любое задание и, к сожалению, почти всегда с одинаковой приблизительностью. Таков его вкус — ничего не поделаешь! Но талант всюду бьет ключом. Очень русская черта, и понимать это надо в связи с невыработанностью всей нашей художественной культуры... Отца одинаково увлекали пейзажи, жанровые сцены, узорная московская Русь, декоративные аллегории, иллюстрации к литературной героике, наконец — всевозможные нарядные импровизации, вплоть до ширм роккоко и золоченых chaises-à-porteurs с гирляндами амуров. Вряд ли какой-нибудь художник обладал более широким диапазоном. Неудивительно, что во всех этих областях он поддался искушению скороспелого, поверхностного размаха, не успевая продумывать деталей и сосредоточиться на избранной задаче.

Всё же самым значительным его наследством являются портреты. Их много. Я насчитал около полутораста, но пожалуй и половины не вспомнил. Целая галерея современников, почти вся Россия последних царей, Россия артистическая, чиновная, деловая, литературная, научная, аристократическая в этих портретах, почти всегда очень похожих, хоть и нарисованных подчас с неприятным ремесленным brio. Если бы можно было собрать их воедино — независимо от их качеств, какой получился бы документ эпохи!

Вот приблизительный список, составленный мною со слов матери, сохранявшей до глубокой старости (она скончалась только осенью 1954 года, на 96-м году жизни) память о прошлом, и по сведениям, разбросанным в биографических очерках, посвященных Константину Егоровичу (они вошли в «семейный архив», собранный моей сестрой).

Чтобы не повторяться, назову только те портреты, *о каких я не упоминаю в этом очерке,* и не буду останавливаться на их достоинствах и недостатках — ведь большинства не видал я вовсе; некоторых, вероятно, и никто больше не помнит. Но фейерверк имен говорит за себя.

Хронологическая последовательность не соблюдена в перечне, принадлежность тому или иному владельцу не указана, — после революционного разграбления частных имуществ, это и не имело бы смысла; известное количество рассеянных по России портретов должно было перейти в советские «народные» хранилища: и столичные и провинциальные.

Повторяю, их очень много, больше, чем Крамского, Репина, Серова взятых вместе...

Егор Иванович Маковский (1856), автопортрет (1860), художник Попов (1863), гр. В. Ф. Адлерберг, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, герцог Н. М. Лейхтенбергский (в рост), Громова (1863), гр. Н. Н. Муравьев-Амурский (1864), св. кн. В. А. Вол-

конская, гр. П. С. Строганова, королева Эллинов Ольга Константиновна, г-жа Квадри, М. А. Бибикова (позже Самойлова), гр. Ржевусская (р. Дашкова) с дочерью, гр. С. Л. Строганова (р. Потоцкая) с дочерью, г-жа фон-Цур-Мюллен (р. Попова), гр. И. М. Толстой, В. Е. Маковский (1868), Н. Е. Маковский, Елена Тимофеевна (первая жена художника), певец О. А. Петров (1870), А. Н. Островский (1875), дети Д. В. Стасова, Е. И. Маковский (1872), сын М. В. Мичуриной, Аносова (р. Панфилова), г-жа Вестман, генерал Синельников, Рехневские, гр. Шувалов, сын Булгакова, гр. Салтыкова, гр. Олсуфьева, певец О. А. Петров (70 и 71), сын Булгакова, г-жа Скаманти, Мохтин (написанный в один сеанс в 72 г.) Миссис Дей (написан в Каире), гр. В. С. Зубов (в рост), кн. Ал. Серг. Меньшиков, гр. Шереметьева с дочерью, горный инженер Н. К. Теплов (78), В. В. Воейкова, Анненкова (р. Эстерейх), Милютина, г-жа Утеман, генерал Несветевич, Новосельский, Синельникова, Письменков, Азанчевский, Базилевские, г-жа Рагоза, Аристова, бар. Гинсбург, Полежаев, Полежаева, графиня Бенкендорф, детские портреты Половцовых, Скалон, Подмайер, герцог Мекленбург-Шверинский, Когогривов, дети Оболенские, Солдатенкова, Подгурский, Семянникова, И. Ф. Горбунов, Д. В. Григорович, дочь гр. С. Д. Шереметьева, С. П. фон-Дервиз, его мать, Милютина и ее дочь, Новосельский, А. Ф. Веймарн, кн. Барятинский, Девойод, Лассаль, дочь кн. Мингрельской, вел. кн. Константин Николаевич, г-жа Дурново с ребенком, Г. А. Захарьин (87), гр. П. А. Валуев (87) и гр. Валуева (р. Поленова), Блохина, В. А. Кочубей, кн. Васильчикова, Аристова, Кушелева, Полякова, Л. А. Варшавская, ее дочь С. М. Варшавская, Вонлярлярская, гр. Орлова-Давыдова, Мазурина, Ковалевская, Бутина, гр. Канкрина, О. И. Черткова и ее дочери Елена и Татьяна, г-жа Гудим-Левкович, г-жа Ралли, Губкин, Морозова, Хрущева, гр. Уварова...

В списке, как я сказал, не названы ни портреты, что послужили мне для этих воспоминаний, в частности — портреты царской фамилии и наши семейные (по 1893 год, когда я расстался с отцом), ни те, что написаны им позже — по 1915 год, год его смерти. За последние двадцать лет, о которых я не пишу, он продолжал работать не менее упорно, хотя круг его «портретной» деятельности значительно сузился и популярность его в царствование Николая II совсем упала. В полную монографию Константина Маковского, конечно, должны войти

работы и за эти два десятилетия. Есть между портретами последней эпохи и весьма выразительные, но к концу жизни он «вышел из моды», да и творческая зоркость его заметно слабела.

Достаточно и того, что мною названо, чтобы имя отца осталось в летописи русской портретной живописи как документ первостепенного значения для характеристики целых слоев русского общества, исчезнувших, как еще никогда, кажется, ничто не исчезало за последние века — окончательно, невосстановимо.

В наши дни русское прошлое воскресает в мемуарах эмигрантов «первого призыва»; большая архивная работа происходит, повидимому, и в Советской России; потребность преемственно связать себя с историческим прошлым, не считаясь с мировоззрением «не помнящих родства» фанатиков марксизма, заметно прогрессирует со времени последней войны. Иным мастерам прошлого посчастливилось: например, Репину, прекрасно изданному госиздатом, — Репин удостоился даже (и по заслугам) своего музея; тщательно составленные монографии вышли за последние годы — о Сурикове, Поленове, Лансере и др. Константину Маковскому и при жизни его и после смерти не посвящено ни одной монографии (если не считать очень устарелой — Ф. И. Булгакова); сам он небрежно относился к своей славе и большею частью не знал, куда девались его полотна; ни фотографий с них, ни критических отзывов не сохранял. Тем более пора напомнить «старой» и «новой» России о его живописном наследстве, о значении, прежде всего портретной галереи Константина Маковского.

КОЛЛЕКЦИОНЕРСТВО, ПРИЕМЫ, «ЖИВЫЕ КАРТИНЫ»

Творческий динамизм его обезоруживает. Трудно понять, как ухитрился он создать (и на заказ, и часто для себя, на память) этот рассеянный по миру портретный музей (часть его по всем вероятиям погибла в водовороте революции) — он, отдавший столько сил своим большим композициям и в то же время так полно пользовавшийся жизнью, постоянно путешествуя, охотно бывая в свете и устраивая у себя многолюдные приемы, посещая разные кружки (Художественный клуб, Мюссаровские понедельники и т. д.) и вдобавок чуть ли не ежедневно скитаясь по антикварам в поисках древностей русских и нерусских, на толкучке Александровского и Апраксина рынков.

Коллекционерство было всю жизнь его страстью, безостановочно покупал он «красивую старину» со вкусом знатока, но без особого разбора — и нужное и ненужное, и то, что могло пригодиться как аксессуар для исторической картины, и то, что просто «понравилось» своим изяществом, своеобразием или вычурой и что можно было куда-нибудь пристроить в жилых комнатах или в мастерских. Он собирал отечественную старину по преимуществу: сарафаны, душегрейки, шушуны, кокошники и кички, разубранные жемчужным плетением, поручни, ювелирные изделия с алмазами и стекляшками на разноцветной фольге, серьги, пуговицы, опахала,

всякую настольную утварь из кости, меди, дутого и литого серебра с позолотой, финифтью и без украс, чарки, братины, солонки, блюда, подносы, хрусталь, фарфор, майолику, бронзу, подсвечники, канделябры, бра и шкатулки, ларцы и кружева, вышивки, бархат, атлас, парчу аршинами и кусочками, из которых делались подушки для диванов и скатертей на столики всех стилей, также — ковры и стенные ткани и всевозможные витринные безделушки: табакерки, образки с эмалью, флаконы для духов, замочки и шахматные фигуры... Обрывками старинных материй были набиты тяжелые комоды; в столовой в доме Паулучи во всю стену тянулся застекленный шкаф-витрина из черного дерева с витыми колонками, наполненный пестрой пышностью боярских веков. В комнатах находилось много и других, заграничных предметов минувшей роскоши, несколько ценных гобеленов и verdures и подвернувшихся по случаю за сходную цену высоченных ваз Императорского завода. Наконец, водворилась в зале мраморная статуя в натуральную величину Ставассера — «Нимфа и сатир» (с изъяном в мраморе, — статуя была повторена Ставассером), — ее с трудом втащили дюжие возчики на четвертый этаж нашей квартиры на Адмиралтейской набережной, и всё опасались, как бы под Нимфой не рухнул паркетный пол[1]. А рядом служила приемной так на-

---

[1] Об этой группе Ставассера, еще в 1859 году, написал прочувствованные стихи А. Фет — «Нимфа и молодой сатир».

Постой хотя на миг! О камень или пень
Ты можешь уязвить разутую ступень;
Еще невинная, бежа от вакханалий,
Готова уронить одну ты из сандалий.
Но вот, косматые колена преклоня,
Он у ноги твоей поймал конец ремня.
Затянется теперь нескоро узел прочный:
Сатир и молодой, — не отрок непорочный!
Смотри, как, голову откинувши назад,

зываемая «восточная комната», вся в коврах и тахтах, обставленная восточными раритетами, приобретенными отцом в Каире и у кавказских антикваров.

Непохожая на другие в Петербурге обстановка во вкусе всех Людовиков и Генрихов, вперемежку с Персией, Венецией, петровской Голландией, придавала особый колорит тому широкому, беспретенциозному гостеприимству, каким славился наш дом и каким ценили его и более или менее незаметные завсегдатаи, и представители музыки, театра, литературы, и друзья и знакомые из светского общества, до великих князей включительно.

В обстановке этого артистического уюта и благодаря исключительному такту и умению «принимать» матери, у нас встречались люди очень разных кругов, и никого это не смущало. Напротив, смешанность содействовала (в приемные «Вторники» матери, на раутах и вечерах с танцами и без танцев) общению какого-нибудь скромного по служебному положению любителя искусств с сановным бюрократом или отпрыском наследственной знати. Бывала у нас золотая молодежь — и штатская, и в гвардейских мундирах, — без которой танцевальным вечерам грозила бы вялость; бывали военные в генеральских погонах и превосходительные

Глядит он на тебя и пьет твой аромат,
Как дышат негою уста его и взоры!
Быть может, нехотя ты ищешь в нем опоры,
А стройное твое бедро так горячо
Теперь легло к нему на крепкое плечо.
Нет! Мысль твоя чиста и воля неизменна;
Улыбка у тебя насмешливо-надменна. —
Но отчего, скажи, — в сознаньи ль красоты,
Иль в утомленьи так неподвижна ты?
Еще открытое, смежиться хочет око,
И молодая грудь волнуется высоко.
Иль страсть, горящая в сатире молодом,
Пахнула и в тебя томительным огнем?

чиновники; бывали литераторы, художники, корифеи итальянской оперы и русские певцы и певицы, композиторы, музыканты, драматические артисты из Александринского театра и французы из Михайловского; бывали очень светские дамы, говорившие с английским акцентом, и дамы попроще из чиновного и финансового мира... Но больше всего приходило друзей, горячо преданных и Юлии Павловне и Константину Егоровичу, всегда готовых делить с ними досуги. Дружеские отношения эти, возникавшие постоянно, крепли с годами и сообщали нашему дому характер сердечной спайки и праздничной непринужденности.

Помню из бывавших у нас художников — Шишкина, Ге, Лемоха, Брюллова, А. Соколова, Репина (писавшего портрет моей матери в черной шляпе); из певцов — Котони, Батистини, Маркони, баритонов Лассаля и Девойода, тенора Мержвинского, баритона Яковлева и баса Стравинского, чету Фигнер (долголетнего нашего друга, Николая Николаевича, и его жену Медею Мей), Славину, Фриде; из талантливых любительниц, помимо А. В. Панаевой — сестру ее Елену Валериановну Дягилеву с чудесным контральто (она была замужем за отцом С. П. Дягилева). Часто играл у нас скрипач Ауэр и виолончелисты Вержболович и Давыдов (большое впечатление произвело на меня исполнение последним, пианисткой Ментэр и Львом Ауэр трио Чайковского), и восхищал, ошеломлял вдохновенной бурей звуков Антон Рубинштейн.

Мать много рассказывала мне об Антоне Григорьевиче. Дружеские отношения с ним завязались прочно. С особым интересом она бывала у Рубинштейнов, на вечерах, где собирался цвет музыкального Петербурга. В свою очередь и он появлялся у нас и охотно садился за рояль перед любой аудиторией. Человек он был исключительно обаятельный, отзывчивый, по-детски добрый и, можно сказать, гипнотически притягивал к себе людей. Кон-

стантин Егорович глубоко чтил его, хотя именно к живописи Рубинштейн относился более, чем равнодушно, — никаких выставок не посещал вовсе. Когда поклонники его музыкального гения, на одном из блистательных его концертов, поднесли ему картину Владимира Маковского, он искренне недоумевал: «Зачем это? Ведь я в живописи — круглый невежда».

Из драматических артистов приходил Сазонов, Давыдов, Варламов, неподражаемый рассказчик Горбунов; среди французов выделялись молодой, необыкновенно красивый Люсьен Гитри и Лина Мэнт; из композиторов-кучкистов остался верен семье Константина Маковского — Кюи. Но всех затмевал входивший в славу соперник их — П. И. Чайковский.

Из писателей часто заглядывал к нам (помню его еще в доме Менгдена) Иван Александрович Гончаров, незадолго до своей смерти. Он дружил с моей бабушкой Любовью Корнеевной и с тетей Сашенькой и особенно нравился ему верный слуга отца Алексеич (прослуживший у отца 38 лет). Гончаров, по словам матери, был стариком до нельзя приветливым и благожелательным. Не выносил только Тургенева, да еще как! Попросту ненавидел... По этому поводу вспоминается рассказ А. Ф. Кони, слышанный мною от него самого много раз: когда умер Тургенев, Кони находился на каких-то водах вместе с Гончаровым и, встретив его, первый сообщил ему о смерти нелюбимого Гончаровым писателя: «Пришла весть — Иван Сергеевич скончался». Гончаров махнул рукой и сказал, поморщась: «Притворяется!».

Бывал у нас нередко и смешивший своей рассеянностью высокий, длинноволосый Я. П. Полонский, и светский острослов Д. В. Григорович, и запальчиво-многоречивый П. Д. Боборыкин (в одном из своих ранних романов «Умереть уснуть» он описывает мастерскую отца, заодно и его самого с женой, выдуманно-эффектно по обыкновению). Свои стихи, никогда не появлявшиеся

в печати, любил читать грузный А. Н. Апухтин, а к нам, детям, очень тепло относился ныне забытый поэт Величко. Из юристов назову Утина, кн. Урусова, Кони, Герарда, Андреевского, Нечаева.

Но из знаменитостей, в особенности тех, что позировали отцу, почему-то особое впечатление произвел на меня Айвазовский (в начале 80 годов) с его живописным черепом и белыми баками. Портрет его был написан в мастерской отца (еще в доме Менгдена) при таких обстоятельствах: в одно после-завтрака Айвазовский заехал навестить нас; отец предложил ему попозировать; он согласился, но под условием, что в то время, как будет писать его Константин Егорович, сам он напишет одну из своих излюбленных марин... И вот уселись они перед двумя мольбертами, взялись за палитры и кисти, работа закипела. Незаметно прошло часа два. В результате у отца осталось одно из бесчисленных «морей» Айвазовского с солнечным небом и лодкой, а маститый маринист получил свой портрет (поясной) за работой, очень удавшийся отцу; этот холст до сих пор находится в феодосийском Музее Айвазовского.

Хочется еще упомянуть об историке Костомарове; написанный отцом портрет его (1883 г.), не слишком удачный, перешел из нашей детской, где висел долго, в Русский Музей; о Джевецком, изобретателе первой подводной лодки, севшей на дно Невы после первого же пробного плавания, и о знаменитом Миклухе-Маклае, обретшем вторую родину в Новой Гвинее. Отец писал Миклуху в 1882 году, когда его по возвращении из Австралии чествовали в Петербурге. Между сеансами он завтракал с нами — невысокий, худой, рыжеватый, со строгим и добрым лицом, но патологически самомнительный после своих успехов в бухте Астролябии у дикарей, почитавших его за белого бога. Константин Егорович как-то предложил ему поехать в оперу и занять

его место в партере. Подумав, Миклуха отказался: он не был согласен сидеть иначе, как один, в ложе...

Изредка устраивались у нас большие приемы, о них потом долго не умолкали толки в Петербурге. Два раза ставились оперные спектакли — наверху в отцовской мастерской, — она обращалась в театральный зал. Аркой в комнату рядом открывалась сцена, лишняя мебель куда-то пряталась, длинный коридор, мимо жилых комнат, из нашей столовой к «черному ходу» и лестница в мастерскую завешивались запасными бархатами и гобеленами, украшались зимними растениями и устилались коврами. Целую неделю перед тем дружно работали обойщики и плотники, весь домашний строй был нарушен; приходилось и нам, детворе, потесниться немного. Квартира была поместительна, но не слишком велика, а набивалось в нее человек полтораста, — выездные лакеи с шубами и ротондами загромождали парадную лестницу. Только благодаря распорядительности матери, заведывавшей всем устройством приема, порядок ни в чем не нарушался. Ее хватало на всё — на рассылку приглашений (чтобы никого не обидеть и соблюсти предуказанную помещением норму), на артистическую часть спектакля, на превращение мастерской в зрительный зал и на то, как разместить именитых гостей; среди них бывали — герцогиня З. Д. Лейхтенбергская с мужем, герцог Евгений Максимилианович и неизменно вел. кн. Владимир Александрович.

Хозяйка дома выступала и как певица на этих спектаклях. Помнится, я слушал ее в «Цыганских песнях», оперетке на сюжет Апухтина. Участвовали тогда Панаева, Дягилева, молоденькая Тилли Нувель, а из мужчин — обладавший красивым высоким баритоном кавалергард А. А. Стахович (впоследствии артист Московского Художественного театра), и лихо танцевала одна из красивейших петербургских дам — В. А. Афросимова

(вторым браком за кн. Оболенским). Но всего удачнее, кажется, прошло в другой раз действие из «Аиды» в костюмах и декорациях, с Панаевой-Аидой и Мержвинским-Радамесом; Амнерис пела Е. В. Дягилева, а Константин Егорович превосходно справился с партией Амонастро. Тогда же исполнялся, в костюмах, знаменитый квартет из «Риголетто»: Маркони, Панаева, Дягилева и отец в роли Трибулэ. Вечер закончился живой картиной из «Боярского пира». «Аида» и «Боярский пир» имели такой успех, что спектакль был повторен в присутствии Александра III в особняке А. Н. Нарышкиной.

В период, начавшийся «Боярским пиром», в период больших композиций отца из древне-русского быта, в большой моде были его «живые картины», т. е. воспроизведение на эстраде или на театральных подмостках в «натуральном виде» того или другого холста, хотя бы только им задуманного. Впрочем, в подборе фигурантов о точном сходстве не было речи. Для своих станковых созданий отец пользовался всякими моделями — от великосветских дам и вельмож до конюха Ивана, если подойдет этот Иван своей красотой и статью. Случалось ему и «комбинировать» натуру, соединять двух, трех натурщиков в один тип. Для «живых картин» позировали подгримированные петербуржцы из общества, и эти маскарадные постановки грешили, думается мне теперь, любительством небезупречного вкуса. Зато костюмы из драгоценных коллекций отца были автентичны, и целый цветник светских красавиц восхищал зрителей. Отец ставил их не только у себя дома. Он любил эту бутафорскую забаву, порой и вдохновлялся ею, замышляя новое произведение. В кружках любителей художеств он слыл постановщиком блестящим и искал случая увидеть воочию то, что мерещилось его фантазии и казалось «живописной правдой». Так вспоминается ненаписанная им «живая картина» — завершившая один

из спектаклей у нас в доме Паулучи. Раздвинут занавес — перед зрителями мастерская Рубенса; окруженный дамами избранного общества в костюмах эпохи — Рубенс (сам Константин Егорович) пишет портрет жены; позирует моя мать, стоя в стильной раме; на ней красный берет с белым пером, она такая, какой изображена на упомянутом мною первом ее портрете 83 года. «Живая картина» называлась — «Портрет жены художника».

Вас. И. Немирович-Данченко в газетной статье, появившейся лет двадцать тому назад, рассказывает: «В клубе художников мы виделись часто. К. Е. Маковский пользовался сценой клуба для задуманных картин. Так называемые «живые» здесь собирали лучшую публику столицы... Я помню, сколько раз Константин Егорович приходил с наброском и располагал участников этого немого спектакля; указывал, как должны были изображать то или другое задуманные им персонажи. Он наблюдал сочетание красок, соответствие лиц с декорациями»...

Воспоминание Немировича-Данченко красноречиво. Константин Егорович действительно представлял себе историческую картину как застывшую сцену, разыгранную подходящими по внешности актерами в одеяниях эпохи. К театральному эффекту сводил он, в значительной степени, изобразительное внушение, и весь замысел — к соединению более или менее гармоническому более или менее портретных подобий. Эти подобия зачастую позируют, но не живут; не возникают, как призрачные реальности, а принимают позы. Об исторической сути, пусть очень лично преображенной — сквозь видимость избранных типов, одежд и обстановочных предметов — он не слишком задумывался. В том различие его, я уже сказал, от таких мастеров, как Суриков или Репин, даже Ге, Поленов, Рябушкин и кое-кто из «мир-искусников». Различие, надо ли говорить, не в его пользу, с точки зрения психологического углубления.

Можно, конечно, не считаться с историческим психологизмом. У мастеров XVIII века, например, психологизм вовсе отсутствует. Мы привыкли ценить их за вдохновенность композиционных чар, красок, декоративного розмаха и за соответствие архитектурному стилю эпохи. Они не стремились к историческому жанру... Но всё же реализм второй половины прошлого столетия не вычеркнешь из истории искусства, из истории русской живописи особливо; чем-то связан со всем культурным сознанием века этот исторический реализм. Театральное, «оперное» понимание истории, с подменой ее «живыми картинами» на полотне — грех существенный. Передовая критика начала века развенчала большие исторические картины отца, и если я говорю настойчиво о их «неправде», в связи с постановкой живых картин, восхищавших неискушенное в искусстве общество того времени, то чтобы пояснить, отчего изумительно одаренный Константин Маковский в конце концов пережил себя как исторический живописец, и всероссийская слава его померкла к концу жизни.

ЗАБЫТЫЙ ПАРИЖ И ИМПРЕССИОНИСТЫ

В 1885 году, весною, я очутился впервые заграницей — с матерью, сестрой, младшим братом, Татинькой и гувернанткой. Заранее была нанята квартира на Avenue Montaigne. Но тотчас же по приезде сестра заболела скарлатиной, и мать, спасая меня с братом от заразы, переехала с нами в Пасси, оставив больную сестру на попечении Татиньки. Когда сестра поправилась, ее и брата Татинька увезла обратно, на дачу под Петербургом. Да и мать со мною вскоре вернулась в Россию. А в следующем году я опять очутился заграницей с нею и приставленной ко мне швейцаркой Susanne Stürcler, очень порядочной и милой. Я многим ей обязан. Кстати сказать, это она приохотила меня к французской поэзии, любимцами ее были Франсуа Коппе и Гюго. До того мы с сестрой упивались русскими классиками, — особенно, когда вслух читала мать, а мы, слушая, даже всплакнем бывало, не столько, думаю, от стихов, сколько от проникновенно-драматического ее чтения — до конца дней своих она обладала этим даром. Любимым поэтом ее был Лермонтов. Отец предпочитал Пушкина.

После Парижа поехали мы сперва в швейцарский курорт Bex-les-Bains. Влюбился я там в девочку-голландку — беззаветно, как влюбляются в восемь лет: я передавал ей тайком французские стихи. Пробовал сам сочинять, ничего не выходило. Тогда я старательно пе-

реписал: «Si tu m'aimais, si l'ombre de ma vie»... слова романса Тости, что пела моя мать. Вспоминается и «дебют» мой тем же летом в Интерлакене, на одной из прогулок с друзьями в горы; за чаепитием в каком-то ресторанчике поставили меня на стол и я с пафосом декламировал «l'Epave» Коппе.

Но ярче всего и как-то сразу запечатлелся Париж, «старый» Париж. Как мало похож на него теперешний! Каким он был тогда веселым, приветливым и красочно-шумным. С утра — проснешься, улица гудит-звенит бубенцами. Бесконечной лентой тянутся повозки со всякой живностью, запряженные откормленными першеронами, высокие двухэтажные омнибусы четвериком, извозчики в одну лошадь вперемежку с парными викториями... Каждая упряжка издает свой музыкальный звук, и ритм их отвечает ходу лошадей: звоны то четко прерывны, то льются сплошным дребезжащим теньканьем, и с этим гудом смешаны цоканье копыт, щолк бичей и покрикиванье возниц, громкие зазывы продавцов, предлагающих товары — все по-разному, с пением и прибаутками, выклики газетных разнощиков, визг школьников, голоса, голоса... Всякий раз позже, когда я попадал в Париж, — до того, как загудели в нем автомобили, — обвораживало меня это бубенчатое журчанье и этот уличный гомон, беззаботный и манящий, утверждающий радостную явь жизни.

В год моего «первого» Парижа умер Виктор Гюго. Город шумно переживал его смерть. Под фанфары военных труб, под грохот пушек и барабанов потоком лилось погребальное шествие. «Ohé, Victor Hugo est mort!»[1], кричали мальчуганы на Елисейских Полях... Очередная гувернантка поднесла мне книги поэта, впервые увлекся я героями «Великой революции» (по «Quatrevingt-treize»)

---

[1] «Слушайте, Виктор Гюго умер!»

и «Собором Парижской Богоматери». Огромное впечатление от романа Гюго еще усилила танцовщица Цукки в роли Эсмеральды: первое мое балетное увлечение.

С тех пор попадал я в столицу Франции в 86, 87, 88 и 89 году, проездом в Ниццу или из Ниццы, и восхищение Парижем по мере моего созревания только росло. Одиннадцатилетним и двенадцатилетним мальчиком я проводил долгие часы в Лувре, научился ценить ансамбли Османа, широкие перспективы, звезчатые площади города и его королевские окрестности. В то время он был и меньше по своей протяженности, но и куда больше, так как не только метро — и трамваев не было, а извозчики и омнибусы плелись рысцой и останавливались при всяком удобном случае. Даже «бициклов» не существовало, появились лишь первые велосипеды с огромным передним колесом и малюсеньким за ним, — любители вскакивали сзади, на ходу. Собственно город кончался Триумфальной аркой; Пасси, Отей, Нейи считались пригородами. Разрушенное недавно здание Трокадеро уже стояло, но Эйфелева башня выросла на моих глазах в год Всемирной выставки (1889).

На Елисейских Полях (до Rond-Point, приблизительно) ежедневно прогуливался «весь Париж», дамы еще в турнюрах щеголяли ненужными крошечными зонтиками, и чопорно раскланивались с ними кавалеры — снимали свои «Gibus à huit reflets» и медленно опускали до земли широким полукругом. Элегантные выезды — кучера в белых лосинах и маленькие грумы рядом, «тигры», как их называли, — следовали один за другим. В иных, с букетом цветов на коленях, раскидисто сидели прекрасные «камелии» и, чувствуя на себе общее внимание, рассеянно оглядывали встречных мужчин, никому не кланяясь. Амазонки в цилиндрах с длинной вуалью и всадники вереницами гарцовали по боковым песочным дорожкам... Словом, совсем так, как описывал еще Оноре де Бальзак.

Но детским моим упоением был сад в Tuileries. Однажды мы остановились в гостинице напротив, на улице Риволи. Местным тюльерийским «гиньолем» мы с сестрой не могли насладиться до-сыта, а когда гувернантка отпрашивалась по своим делам и сестры с нами не было, разрешалось мне одному переходить улицу и развлекаться у тюльерийского круглого водоема. Как и нынче, здесь процветал любимый спорт мальчиков, ровесников моих: пускание парусных корабликов по глади игрушечного моря. У меня было их несколько и один затейливый, трехмачтовый, совсем как настоящий — тонко сработанные снасти, каюты, пушки, матросики. Каким волнующим гонкам предавался я с моими случайными приятелями! И мерещились мне долгие плавания, когда я следил за парусами моего суденышка, вспоминая прочитанные книги Жюль-Верна о странствиях в неведомых морях. Страсть моя к путешествиям — с этих пор. Все годы, до Первой мировой войны, при всякой возможности я куда-нибудь уезжал без определенной цели, посетил многие места в Европе, Азии, Африке, Америке (хотя так и не довелось обернуться вокруг света).

Константина Егоровича в Париже я видел только урывками. Работы у него было много в России, пребывания наши заграницей не всегда совпадали. Мастерскую на бульваре Клиши, бывшую В. Верещагина (с кружащимися по солнцу стенами, чтобы не менялось освещение) помню куда хуже, чем петербургскую — на Адмиралтейской набережной.

Почему-то всего ярче вспыхивает на фоне этого далекого Парижа приезд отца в год, когда поразила всех выставка непринятых Салоном «des Artistes Français» импрессионистов. Париж долго не признавал ни Манэ, ни Монэ, ни Ренуара, ни Сизлея, ни Писсарро, не говоря уж о Гогэне, Ван-Гоге, Сезанне. Последнего избранная

публика оценила впервые лишь на Осеннем Салоне 1906 года.

Удивительно запоминаются в детстве некоторые речи взрослых. Как далек я был тогда от мысли, что именно «новая» французская живопись возымеет решающее влияние на мои художественно-критические воззрения, и вот всё-таки запомнился спор отца, посетившего эту отдельную выставку импрессионистов, с кем-то из постоянных наших посетителей. Он уверял, что всё же у этих отщепенцев, смутьянов, отвергнутых блюстителями доброго вкуса, много интересной новизны: «Какие живые краски, сколько воздуха и света в их небрежно намалеванных полотнах!».

Импрессионисты несомненно повлияли на колорит отца и на позднейшую манеру его письма. Он почувствовал, один из первых среди русских художников, — почувствовал, хотя и не понял, — правду глашатаев импрессионизма, соблазны их светлых гамм, красочных переливов и эскизной легкости, их пристрастье к натюрморту с фруктами и цветами и такое языческое прославление женского тела. В своих наиболее удачных этюдах он как бы примыкает к ним, ищет солнечной прозрачности, хочет как можно дальше уйти от тяжелой несвободы академизма. Иные пейзажные этюды (особенно те, что написаны в Биаррице в 89 году), если смотреть на них без предвзятости, можно принять за какого-нибудь Будэна, столько в них непосредственной меткости и радостного динамизма. Если бы он пошел по этому пути природолюбия, без уступок отечественной или иностранной живописной «музейности» и не впадая в приторную манерность, он сделался бы очень большим мастером.

Но, разумеется, лишь ненароком достигал он того, что стало каноном для «новых» французов и для всех более или менее самостоятельных их выучеников. Импрессионистское видение, перенесенное на холст, он счи-

тал только предварительным подмалевком; когда дело доходило до картинного изображения, все плохие навыки, все академические привычки, снова брали верх, и самое ремесло страдало от этого.

Пороки этого ремесла верно отметил (в «Аполлоне», 1915 г., октябрь-ноябрь) Всеволод Дмитриев. Он говорит о масляной технике Константина Егоровича, что она зачастую сводится к «ненужным попыткам кистью воссоздавать карандашную технику», — о «ретушерских его приемах, об отталкивании его от чистого цвета... Колера становятся замешаны на белилах, потому — со свинцовым налетом (следствие пройденной в юности учобы у Зарянко и Тропинина, а также увлечения Перовым)»... «Эти московские влияния, — продолжает Дмитриев, — характерно перекрещиваются в развитии Маковского с деспотическим влиянием Брюллова, что позволяло сближать его дальнейшее творчество с брюлловскими эпигонами — Семирадским и Верещагиным».

Что касается до больших картин отца с историческим, литературным или мифологическим содержанием, то тут вдобавок не хватало ему ни вдумчивого терпения, ни творческого, преображающего воображения. Лучшее в этих картинах — это те же портреты, как, например, портрет кн. Вяземского в «Боярском пире» или портрет И. Ф. Горбунова в обличии шута в «Смерти Иоанна Грозного».

Рядом особенно неудачными кажутся декоративные панно, написанные по заказу Сергея Павловича фон-Дервиза для петербургского его особняка (были исполнены за 88-90 годы). Мне сдается, что сам художник сознавал свою неудачу: ни одного из этих панно (аллегории искусства, живописи, скульптуры, музыки и т. д.), сдавая заказ, он не подписал. Лет двадцать тому некоторые из них продавались за бесценок в Париже, подписи автора ни на одном я не нашел.

ПЕРВАЯ НИЦЦА

Как я упоминал уже, зиму 87 года мы провели в Ницце, на вилле d'Ormesson (угол бульвара Гамбетта и rue de France), отдав взамен на это время владельцу виллы, первому секретарю французского посольства графу д-Ормессону, свою петербургскую квартиру.

Отец только навещал нас, занятый окончанием «Выбора невесты» по заказу того же Шумана, который так доволен был «Боярским пиром», что задарил всех членов нашей семьи драгоценными сувенирами. Картину я видел в мастерской отца весною 1887 года. Она выставлялась в Академии и тоже вызвала восторги почитателей Константина Егоровича.

На вилле д-Ормессон я промаялся довольно долго в злейшей скарлатине (мне исполнилось девять лет). Мать боялась за исход болезни и выписала мужа. Я запомнил этот приезд отца и склоненное надо мной лицо его с таким горьким выражением, какого я никогда не видел прежде. Всегда бодрый и веселый папа, и вдруг чуть не плачет! К любовной встревоженности матери я давно привык, малейшее мое недомогание сводило ее с ума, но отца не слишком озабочивали мои детские хвори... А болел я много, особенно лихорадкой, схваченной еще в младенчестве на Кавказе.

Только оправился я от скарлатины, продолжая занимать отдельную комнату в верхнем этаже виллы д-Ормессон, как обрушилось на Средиземное побережье зна-

менитое землетрясение (к концу февраля, на утро последней ночи карнавала). Больше других городов пострадала Ментона, но задета была и Ницца. С месяц переживали мы всякие ужасы. Первое впечатление было так сильно, что врезалось в память до мельчайших подробностей...

Проснулся я от сильного толчка, и тотчас посыпались, наполняя комнату пылью, куски извести с треснувшего потолка. Широкая постель отодвинулась от стены и привскочила подо мной в два-три приема, а через несколько секунд донесся с улицы многоголосый вопль. Ничего не соображая, даже не испугавшись, так всё это было ново и непонятно, я выскочил из постели, подбежал к окну, раздвинул ставни и увидел зрелище, повергшее меня в изумление: по улице, только начинавшей светать, бежала сумасшедшая толпа: мужчины, женщины, дети, кое-кто в маскарадных домино, но больше в одном белье, иные и вовсе голые, неслись толкая друг друга куда глаза глядят и кричали, нет — выли, выли как звери, охваченные ужасом. Высокий пронзительный вой то замирал, то усиливался, и ему вторило что-то похожее на далекое угрожающее гудение. Тут я испугался и полетел кубарем в нижний этаж к матери...

Толчки, хоть и слабее, повторялись еще несколько раз. Ницца обезумела. Жители покидали дома, боялись комнат, устраивались на ночь в подвалах, в садах (какими в то время еще зеленели прибрежные кварталы), спали на скамьях вдоль бульваров и в извозчичьих каретах. В одну из первых ночей меня с сестрой и гувернанткой на ночевку отправили в фургон каких-то ярмарочных лицедеев на пустынном дворе, окруженном невысокими строениями. Было тесно за занавеской, — она отделяла нас от ютившихся рядом хозяев фургона, — но уютно, и всё дальнейшее переживалось нами, детьми, уже как увлекательное приключение.

ПЕТЕРГОФ И «СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗНОГО»

Наступило лето, мы вернулись в Россию на дачу в Петергофе. Этот петергофский сезон, насколько я помню, был самым оживленно-светским нашим летом. Отец усердно работал у себя в мастерской, заканчивая «Выбор невесты» и несколько портретов, но часто навещал нас и был особенно в духе.

«За завтраком, — вспоминает сестра, — он развивал мысль, намерение свое написать картину: «Екатерина Великая у фонтана на празднике в Петергофе». Он никогда ее не написал, но вероятно его вдохновляли петергофские водометы. «В нашей детской, — добавляет сестра, вспоминая дачу в Петергофе, — и на веранде, завешанной густой зеленью, березы лезли в окна. По утрам веселая перекличка разносчиков, а на стене яркая олеография: итальянец в красном колпаке, вытянув губы, целует свою итальянку, да так убежденно! Более двадцати лет позже я съездила в Петергоф, уже будучи Frau Luksch, с братом Сергеем. Мы и дачу с садом разыскали и нашли с умилением итальянца на том же месте». Этого и я не забыл, конечно...

Знакомые петербуржцы наезжали к нам постоянно: Зиновьевы, Вольфы, Федосеевы, Фелейзен, генерал П. А. Черевин, гусары Молчанов и Воронов, кавалергард А. М. фон-Кауфман, Сабуров и сколько еще... Эти фамилии мало говорят теперь, но тогда носившие их петербуржцы составляли тот столичный круг, который можно на-

звать «околопридворным», и жили беззаботно в своих особняках, разъезжаясь весной по столичным пригородам, по заграничным водам и родовым поместьям. Отец в этом кругу чувствовал себя своим, хоть и не принадлежал к знати, а мать умела как никто обвораживать своим светским тактом. Домашние приемы, крокет, танцы, parties de plaisir, пикники, прогулки по парку «на серых» и, по вечерам, стояние в экипажах на «музыке», заменявшее поездки на петербургские весенние «Острова» — всё это шумно врывалось и в наши детские комнаты, в часы свободные от рисования, уроков и чтения книг, не всегда разрешенных старшими. Первые французские романы (входивших в моду Буржэ и Мопассана) я проглотил в Петергофе, хотя плохо понимал, о чем собственно в них речь. Нашей наставницей в то лето была пожилая вдова m-me Potelette. Она учила меня с сестрой иностранным языкам, но занята была больше великовозрастным сынком своим André и вскоре покинула нас. Для уроков русского приезжал брат Ильи Андреевича Черкасова, рыжий одутловатый студент, — его мы не любили.

Наступила осень. Опять Петербург, новая гувернантка — Алиса Штромберг; те же учебные предметы, но с прибавкой английского языка; дружба с детьми архитектора Басина и сестрами Ауэр, уроки танцев у Зиновьевых, игры в Александровском саду, рождественская елка, масленица, великопостные службы в «Уделах», вербное гулянье и пасхальная полночь около Исаакия — факелы, горящие высоко над храмом, празднично счастливая толпа и гулкий звон...

Зимой отец писал «Смерть Иоанна Грозного». Ни над одним холстом не работал он с таким упорством, много раз менял композицию, пытаясь выразить некий синтез русского исторического драматизма и живописной ярко-реалистической правды.

Перед тем он тщательно подготовился к выполнению замысла, изучая эпоху Грозного, прочел Карамзина, Соловьева, Ключевского, Забелина. Для царя, впавшего в агонию за игрой в шахматы, позировал старик, удивительно подходящий по типу; Годунов писался сначала с Коссаговского, затем с кн. М. М. Кантакузена; для Ирины Федоровны, жены Федора Иоанновича, позировала моя мать; для шута — как я сказал выше — Горбунов. Лицо Грозного, мертвенно-бледное с закатившимися, уже невидящими глазами, написано очень убедительно сильно.

Но сложная композиция, надо признать, несостоятельна: картина изображает не один, а ряд последовательных моментов события. Боярин над шахматным столиком у постели, где умирает (или уже умер?) Грозный, словно вот только заметил, что с царем худо, и шут не успел вскочить на ноги, а уж врач-чужеземец стоит на коленях перед царем, пытаясь пустить кровь из его повисшей бессильно руки, и слепая нянька, опираясь на клюку, подходит к царской кровати, и бредут из соседнего покоя монахи с зажженными свечами. Единство минуты нарушено, при реалистической трактовке сюжета — промах немаловажный. В свое время это и было отмечено критикой. Картину приобрел тот же С. П. Дервиз, одновременно с мифологическими панно, о которых я уже упомянул.

КРЫМ И ПОСЛЕДНИЙ ПЕТЕРБУРГ

Лето этого 88 года мы провели опять, в последний раз, в Каченовке, в том же обжитом нами левом крыле ее ампирного дома. У Тарновских всё было по-старому, но сама хозяйка, Софья Васильевна, начала заметно слабеть. Нашей очередной гувернанткой оказалась m-lle Marie, прескучная старая дева с причудами, неумная, но считавшая долгом посвящать детей в тайны мироздания: часами рассказывала, как умела, о звездных мирах и о существах бесконечно-малых в капле воды. Мы над ней посмеивались, но слушали внимательно. Тогда-то и зародилось мое влечение к естествознанию, я пропадал в пахучих лугах Каченовки, коллекционируя жуков и бабочек. Соня Тарновская к тому времени подросла и меня влекло к ее бледному, продолговатому, задумчивому лицу. Сестра Елена сочинила даже театральную пьеску ко дню моего рождения, — в ней Соне предстояло произнести чувствительный монолог по моему адресу. Спектакль готовился втайне от взрослых — для меня, единственного зрителя. Но тайна открылась, и пьеса вместе с монологом испарилась.

Помню еще, как мы зачитывались Тургеневым, пели хором под аккомпанимент Софьи Васильевны, ездили в соседнее имение к Скоропадским, к Кочубей и еще к кому-то.

Это лето окончилось раньше, чем обыкновенно. Мать взяла меня с собой в Крым. На осень в грозную бурю

приплыли мы в Ялту из Севастополя. Из Ялты сейчас же двинулись в Гурзуф и остановились в Губонинской гостинице. Черное море не произвело на меня особого впечатления. Средиземное — оставалось куда роднее... Но «гурзуфским» Пушкиным я увлекался, повторял — «Шуми, шуми послушное ветрило», сидя с книгой под его кипарисом. Отец не приезжал.

В зиму 1888-89 года, последнюю зиму в России до семейной катастрофы, отец писал «Демона и Тамару» и следующую свою большую «боярскую» картину — «Убор невесты» (обе стали собственностью А. Г. Кузнецова). Для невесты позировала моя мать. Понадобился опять и «русский мальчик». Но я уже вырос для этой роли, заменил меня брат Владимир (на шесть лет моложе); он фигурирует на первом плане, слева, в этой незамысловато-цветистой, мало выразительной картине, хотя всё-таки она значительно лучше позднейших: «Поцелуйный обряд», «Хмелем посыпают», «Смерть Петрония» и несколько холстов поменьше — «Боярышня за пяльцами», «Берега кисельные, реки молочные». В них легковесная красивость кудреватого письма и узорная пышность аксессуаров преобладают уже всецело над художественным замыслом. Я видел на выставках эти «сочно» написанные жанры старевшего отца и огорчался...

Впрочем, бывали и удачи: написанный в 1912 году большой холст «Жмурки» (тоже пышный и цветистый боярский жанр).

С осени 88 года мать серьезно заболела, простудившись на возвратном пути из Крыма, недомогания в области брюшины перешли в тяжелый перитонит. Наша детская жизнь продолжалась попрежнему, но дом опустел, приемы прекратились, приходили только близкие друзья, всё чаще озабоченно проскальзывали в спальню матери доктора. Она почти не вставала с кушетки, нако-

нец слегла совсем, и перед домом маркиза Паулучи разостлали солому. Отец постоянно уезжал в Париж, где заканчивал после «Суда Париса» свою «Вакханалию», одну из наименее удавшихся ему картин, — приятен в ней только пейзажный фон с завитыми виноградом «развалинами» Каченовки; фигуры пляшущих полуобнаженных вакханок вокруг идола Силена нарисованы слабо, и уж никак не веют Элладой кокетливо улыбающиеся лица вакханок с Монмартра. «Вакханалия» была передана впоследствии моей матери, вместе с несколькими уцелевшими холстами отца, в обеспечение семьи по личному распоряжению Александра III; картина долго висела в моей петербургской квартире (за неимением другого места) вплоть до революции, когда была приобретена Фельтеном, а затем очутилась опять в Париже среди многих других картин отца, каким-то образом вывезенных из советской России; кажется и до сих пор находится она в мастерской мужа моей покойной полусестры, Марины Константиновны (от третьего брака отца) — Агабабовой.

ВТОРАЯ НИЦЦА

В начале июня 89 года больную мать врачи решили отправить в Киссинген; ее внесли на руках в железнодорожный вагон. Отец поехал с нами. Перемены в нем ни я, ни моя сестра еще не замечали, но уже тогда встреча его в Париже с молодой девицей М. А. Матавтиной (ставшей пятью годами позже его третьей женой) приобрела характер прочной связи.

Киссинген был очень оживленным курортом. Больные съезжались отовсюду, но встречались на «музыке» и попросту любители модных вод, и праздная международная знать; процветали теннис, крокет, volant. Семья Вильгельма II находилась поблизости; в самом городе, на отлете, в роскошной вилле доживал свою славу железный канцлер князь Отто фон Бисмарк. Его невысокая плотная фигура в сопровождении огромного серого дога мелькала часто в аллеях парка.

Наставницей моей сестры была упомянутая уже Р. Н. Манаева, служившая до того у последнего в роду гр. Чернышева компаньонкой его дочери Софи. Старый граф, приехав ненадолго, обворожил нас своей барственной простотой и любезностью; такими были, вероятно, иные вельможи в век Екатерины... Приезжали проведать мать, выздоравливавшую после грязевых ванн, и друзья из Петербурга; между ними самым неизменно-верным оставался А. П. Плетнев (родной сын «пушкинского» Петра Александровича Плетнева и Алек-

сандры Васильевны, которой А. Ф. Кони посвятил несколько страниц в своей книге воспоминаний, а Тютчев, за год до смерти, свое удивительное стихотворение — «Чему бы жизнь нас ни учила», — старушка воспитывала своего внука лицеиста и умерла только в девяностые годы).

Мы с сестрой уже пользовались известной свободой, знакомились с однолетками-иностранцами и много рисовали, уходя с походными «плиянами» в глубину парка. Отец интересовался нашими этюдами с натуры и воодушевленно рассказывал об операх Вагнера в Байрейте, куда он съездил из Киссингена; ничто не предвещало, что так скоро он расстанется с нами навсегда.

В августе мы всей семьей двинулись дальше, сначала — в Saint-Jean de Luz (на границе Франции и Испании), затем — в Биарриц, где заняли виллу на скале, на самом берегу океана. День и ночь оглушительно шумели волны, бури были часты, свирепствовал северно-восточный ветер. Просторный пляж то пестрел разноцветными кабинками и весь жужжал толпой купающихся в часы отлива, то быстро сокращался, и дети с криком убегали от приближавшихся к набережной волн.

Замелькали опять знакомые петербуржцы; между ними выделялась исключительная красавица М. П. Бенардарки, к тому же и превосходная певица: она завораживала своим драматическим сопрано с глубокими контральтовыми нотами и фразировала в совершенстве (была ученицей тенора, поляка Жана Решкэ, блиставшего в парижской Большой Опере). Константин Егорович написал с нее несколько портретов (еще до Биаррица). С ней были две дочери-подростка — Мария и Елена (первая вышла замуж за кн. Радзивилла, вторая — за виконта де-Контад). Я ходил пить чай с ними в соседнюю кондитерскую: мне нравилась Елена, но Мария была красивее... Не так давно, в Париже, я зашел

к кн. М. Д. Радзивилл; она одиноко доживала свой век разоренной эмигранткой, сильно располневшая, неузнаваемая, но сохранила кое-что из прежней обстановки: в спальне висел один из отцовских портретов Марии Павловны Бенардаки — небольшой, эскизный, самый удачный. Тогда в Биаррице отец написал ряд очень красивых пейзажей гвашью, заодно — и мой портрет и портрет сестры; и тот и другой оставались у него до смерти.

Но стряслась опять беда, мать снова простудилась, на этот раз подкосил плеврит. Знаменитый Сергей Петрович Боткин (уже больной, — мать была его последней пациенткой) считал возвращение в Россию опасным для нее и отправил нас опять на Средиземное море. Отцом была нанята в Ницце, — на углу бульвара Carabacel и засыпанного теперь, у впадения в море, потока Paillon, — квартира в вилле Франчинелли. Водворясь в ней надолго, мы отправились на лето в разные курорты Швейцарии и Северной Италии. Отца уже не было с нами, он только наезжал от времени до времени.

В первый же год Средиземного моря мать заболела повторным плевритом; образовался эксудат и постепенно заливал легкие. Положение казалось безнадежным, выкачивание серозной жидкости было делом необычным в то время — примитивной была антисептика, местные врачи от рискованной операции отказывались. К задыхающейся матери поспешила тетя Катя (Е. П. Султанова) и вызвала отца из Парижа. Он сейчас же приехал и пригласил к больной профессора по легочным болезням (из Кенигсберга), состоявшего при «чайном» богаче Кузнецове. В тот же вечер ее оперировали, и это спасло мать, можно сказать, — в последнюю минуту.

Выздоравливание длилось долго. К весне мы отправились в горы. Сначала — в Бруннен на Vierwaldstättersee, затем поднялись выше в Аксенштейн, где целыми

днями больная мать лежала на солнце. «Отец пробыл некоторое время с нами», — рассказывает в своих мемуарах сестра Елена о случае, который и я не забыл. «Помнится мне «Луг» отца, весь цветущий, и другие этюды с натуры. Раз мы увязались за ним; он взял нас с собой! Залезли мы в самую гущу леса, где между соснами торчали мшистые камни. Облюбовав один такой, громадный, весь поросший мхом камень, за который уцепились корнями горные сосны, Константин Егорович сел на свой складной стул и тотчас принялся рисовать гвашью. Слева я примостилась, справа — Сережа. Мы работали молча, затаив дыхание; отец, по своей повадке, посвистывал. Жужжали мухи и комары. Покаюсь, я изредка бросала воровской взгляд на быстро оживавший лист отца. Кончили мы все одновременно. Я долго хранила этот памятный мне мой рисунок».

Из Аксенштейна — спуск на озеро Комо в Белладжио. Поправка матери шла медленно. Когда мы опять поднялись в горы на высоту 800 метров (Monte-Generoso), она была настолько слаба, что не могла ступить ни шагу; с помощью Р. Н. Минаевой я переносил ее на руках с места на место.

Зиму 90-91 года — снова Ницца в вилле Франчинелли. Отец наведывался еще реже и бывал явно озабочен чем-то, необщителен. Но вокруг нас вновь закружилась беспечная, веселая, русская «вся Ницца» с элегантной толпой на Promenade des Anglais, где почти все знали друг друга, с чаепитиями у Румпельмейера, с боями цветов, с буйно-красочным карнавалом под «президентством» П. А. Базилевского (впоследствии московского предводителя дворянства), со многими русскими друзьями и несколькими завсегдатаями из иностранцев. В той же вилле Франчинелли жили Салтыковы — генерал Александр Михайлович, вышедший в отставку после смерти Александра II, и две его дочери, очень дружные с моей матерью, Шура и Соня. Над нами жили Суханов

и Дерфельден, адьютанты вел. кн. Николая Николаевича старшего, с женами. Вспоминается еще семья Плещеевых. Фигуру А. А. Плещеева вижу четко, он жил с отцом, поэтом, и сестрой, вышедшей замуж за бар. Сталя, адьютанта герц. Юрия Максимильяновича Лейхтенбергского. Помню также посетившую нас молодую чету Мережковских, княгиню Куракину (она рассказывала нам, детям, как изобрел ее дед любимую нами «гурьевскую кашу»), мать Марии Башкирцевой, генерала Гейнс с женой, чету Козен. Портрет старика Козен мы с сестрой писали маслом, как заправские художники.

Каким-то из моих масленых портретов отец заинтересовался. Но я понимал, что выходило у меня плоховато. Отец взял палитру и в несколько минут, едва касаясь холста кистью, двумя-тремя мазками здесь и там, сразу оживил мою мазню; из плоского и раскосого лицо старика стало выпуклым и нарисованным правдиво и вдруг — удивительно похожим. «Нет, — подумал я, — не быть мне художником, папа куда лучше писал и в двенадцать лет». Мне шел уже четырнадцатый.

Среди ниццких русских, посещавших медленно выздоравливающую мать, отчетливо выделяется, на фоне виллы Франчинелли, фигура вел. кн. Николая Николаевича-старшего. Он часто заходил к своим адьютантам, жившим над нами, и приносил матери цветы. Не раз видел я его (в 1890 г.) в нашем садике, где пальмы чередовались с апельсинными деревцами, около нее, лежавшей перед домом в складных креслах. Он был уже стар тогда и неизлечимо болен, но всё еще строен и быстр; усы и раздвоенная борода с проседью, один глаз прикрыт черной повязкой.

Отец был близок с Николаем Николаевичем издавна, еще до своего второго брака. Великий князь любил и его и его живопись, заезжал к нему в мастерскую на Гагаринской запросто, без предупреждения. Когда отец объявил, что женился на юной Летковой, красавец в ту

пору князь захотел познакомиться. Мать тут же вышла к нему; он ласково с ней поздоровался и сказал отцу: «Где вы, профессор, нашли такую удивительную?».

Но ярче всех запомнился наш друг из Болье, навещавший нас довольно часто, очаровательно веселый и непомерно тучный эмигрант старейшего призыва — Максим Максимович Ковалевский. С неподражаемым юмором рассказывал он о своей молодости, о скитаниях по белу свету и о платоническом своем романе с гениальным математиком Софией Ковалевской.

— Она непременно хотела, — повествовал Максим Максимович, тяжело дыша от астмы и захлебываясь от смеха, — чтобы я объяснился ей в любви, став на колени. Но и тогда я был толст и неловок... Каково было бы мое положение? На колени-то встану, а подняться и не могу. Так роман и кончился ничем. Да, по правде сказать, в ее увлечение мною я не так уж верил. Какой я Ромео? И София Васильевна была не Джюльета, а существо действительно одержимое страстью к математике. Бывало, в самый разгар романтической беседы замолчит, нахмурится и, не сказав ни слова, бежит стремглав домой: блеснула новая идея.

У М. М. Ковалевского и мы бывали в Болье, в его со всех сторон обросшей цветами вилле. Никогда не встречал я, кажется, человека более обаятельного и со всезнающим умом, и отзывчивым сердцем (уже в 1905 году я очень сблизился с ним, заведуя художественной частью в газете «Страна», которую недолго выпускал Максим Максимович).

Летом 91 года мы снова ездили на Комское озеро и лишь поздней осенью вернулись в Ниццу. Это была моя последняя зима заграницей. Мать уже настолько окрепла, что могла думать о возвращении на север, домой. Тогда был написан отцом в два сеанса и последний ее портрет (очень удавшийся) в большой черной шляпе. Я

стал усердно готовиться к поступлению в Александровский лицей. Моим репетитором по русскому языку, латыни и математике оказался давнишний эмигрант по фамилии Алексеев, маленький, в огненно-рыжей бороде, очень знающий и приятный. Подготовил он меня настолько хорошо, что за целый лицейский год я мог не учить заданных уроков... Впрочем, занятия не мешали мне предаваться ниццким развлечениям: февральский карнавал этого года запомнился всего отчетливее.

Но больше всего увлекался я чтением, чтением «запретных» книг. На этот счет домашние правила были строгие. Мне уже разрешалось, однако, выходить из дому без всякого надзора. Не долго думая, я абонировался в ближайшей библиотеке и прочел залпом всё, что, казалось мне, раскрывает заповедную тайну любви, — забирался я в часы прогулок чаще всего на высокое кладбище с памятником Герцену над ниццким портом, в глушь какой-нибудь живописной дорожки по пути в Замок, с видом на море. Прочел я, например, вовсе «запретного» автора — Золя. Тогда, признаюсь, я ровно ничего не смыслил по существу в эротике, но всё казалось мне яснее ясного — и очарования «Нана», и прелюбодейства Ругон-Макаров.

В эту зиму мать, оправившаяся от плеврита и его последствий, заболела жестоким ишиасом и опять слегла. Отец продолжал навещать нас, ездил в Испанию, посылал оттуда письма. Но он становился хмур и как-то сконфуженно-неуверен. В последний приезд (весной 92 года) подолгу о чем-то совещался с матерью в ее спальне; голоса были необычайно тихи. Мы, дети, прислушивались, чуя недоброе, но никак не могли понять, что между ними происходит. Как-то утром я долго стоял у двери в спальню и, наконец, не выдержал, вошел. Мать лежала, вся обложенная подушками и думками, и взглядом укоризненно-строгим смотрела на мужа. Молчала. А он, сидя у постели в креслах, что-то бормотал,

прикрывая глаза платком. Он плакал. Я тотчас повернул обратно, почувствовав, что случилось какое-то горе, но причины не угадывал.

Через день отец уехал, взволнованно простившись с нами. В последующие дни мать не казалась чрезмерно огорченной, она была убеждена, что он вернется. И на самом деле, как я узнал от нее гораздо позже, отец обещал вернуться. Он не вернулся.

ПОСЛЕДНИЕ ВСТРЕЧИ С ОТЦОМ

Весной мы отправились на Villa d'Este. Было решено отослать меня одного в Россию, сначала на всё лето, для окончательной подготовки к экзамену, на подмосковную дачу моего дяди Николая Владимировича Султанова при селе Медведкове. Мать воспользовалась отъездом в Россию певицы Фриде со своей тетушкой, — они ждали меня в Вене. Мне предстояло совсем одному добраться из Виллы д'Эстэ в столицу Габсбургов; для короткого переезда по железной дороге я был уже достаточно взросл. Мать, снабдив меня билетом, на всякий случай надела мне нательную ладонку с русской сторублевкой. Это первое самостоятельное путешествие приводило меня в восторг, — впервые на положении взрослого я попадал в Италию! Садясь в вагон, я решил продлить свою самостоятельность на несколько дней, захотелось хоть мельком увидеть исторические здания и музеи, такие знакомые по книгам, Генуи, Флоренции, Венеции... «Фриде подождут — не беда!». На итальянской границе, не задумываясь, я разменял на лиры мои зашитые в ладонку сто рублей (капитал по тому времени) и насладившись, сколько успел, достопримечательностями нескольких городов северной Италии, прибыл в Вену на неделю позже. Из городов по пути я посылал восторженные открытки в Ниццу.

Фриде отвезли меня до Варшавы, где отец певицы, генерал, занимал должность коменданта крепости, а че-

рез день я поспешил в Петербург с одним рублем в кармане — прямо к отцу в мастерскую. Он встретил меня ласково, ничего не сказал о семейном разрыве и стал показывать только-что привезенную из Парижа новую свою картину — «Ромео и Джульета». В Ромео я узнал моего двоюродного брата Александра, старшего сына Владимира Егоровича; Джульета, да и вся картина... весь этот оперный маскарад по Шекспиру (я уже читал его в подлиннике), после флорентийских и венецианских кватрочентистов, мне не понравился. Но, разумеется, я промолчал... Свидание с отцом только мелькнуло; дня через два я уехал в Москву.

Всего раз в это лето отец заезжал в Медведково. Он показался мне постаревшим и уж очень не в духе, бранил ухабистую проселочную дорогу, убожество подмосковного пейзажа и, заодно, российские порядки — «то ли дело Париж!».

В течение лицейской зимы я его не видал и с ним не переписывался, ходил в отпуск к Султановым и к бабушке Любови Корнеевне. Только следующей весной, когда лицейское начальство постановило не переводить меня, из-за плохого бала по поведению, в шестой класс, — где лицеистам полагалась уже треуголка и мундир, шитый серебром, — я снова увидел приехавшего из Парижа отца. Раза два гулял я с ним по набережной (остановился он не у себя, а в гостинице «Франция» на Большой Морской). Скрепя сердце я покорился своей участи (чтобы не остаться «на второй год» с малышами) — не надеть треуголки и перейти к Гуревичу.

Вскоре я зашел к отцу в гостиницу. Он как-то сконфуженно поздоровался со мной и с места заявил: «Я давно хотел сказать тебе, Сергей... Я решил расстаться с твоей матерью. Со мной моя невеста. Хочешь познакомлю?». Откровенно говоря, сразу не уразумел я смысла его слов, это «с твоей матерью» оглушило меня, так

был далек я от мысли, что мать и отец, какое-то одно целое — мой папа и моя мама, могут сделаться друг для друга чужими... Но любопытство еще сильнее, чем недоумение, владело мной пожалуй, когда я входил в соседнюю комнату... «Невеста» оказалась совсем молодой особой. Она приветливо протянула руку и — я почувствовал — взглянула на меня как-то особенно одобрительно... Я пробыл в комнате всего несколько минут. На прощание отец пригласил меня к себе на лето в имение около Нижнего Новгорода, где он собирался работать над давно начатой огромной картиной «Минин, собирающий пожертвования на защиту родины».

Только выйдя от отца, я понял всё... И впечатления за прошлые годы, подтверждая его слова, раскрывали свой страшный и до боли обидный смысл — для меня, старшего сына. Я сел за стол и написал письмо с отказом от приглашения, — почтительно, но твердо попросил отца не рассчитывать на мой приезд в Нижний.

На следующий день я уехал в Медведково. Осенью поступил к Гуревичу.

С отцом, восемью годами позже, я еще раз столкнулся. Совсем случайно. В Вержболове, весной 1901 года, на пути в Швейцарию к матери (из году в год мы встречались с ней на разных заграничных курортах).

Я прогуливался по перрону, дожидаясь жандарма с паспортом. Только перед тем я сменил студенческий сюртук на штатское платье и почему-то сбрил себе усы.

Вдруг слышу за спиною: «Сергей!» Голос я тотчас узнал, конечно. Обернулся: передо мною стоял отец в дорожном костюме, с сумочкой через плечо на ремне. Он сказал, нерешительно улыбаясь:

— Ты куда?

Я ответил:

— В Швейцарию, к маме.

Было мгновение: мучительно захотелось крикнуть «папа!» и броситься к нему на грудь... В его глазах, мне показалось, тоже что-то дрогнуло. Но он только спросил, пристально вглядываясь в меня:

— Ты зачем усы сбрил? Совсем на актера похож...

Я промолчал.

— А я вот в Питер еду...

Раздался первый звонок на поезд в Петербург. Мой поезд, в обратную сторону, отходил получасом позже. Мы пожали друг другу руку, как посторонние. Отец что-то пробормотал еще и заторопился к своему поезду.

В другой раз, через тринадцать лет, я встретился с ним на каком-то благотворительном концерте. Я был с матерью, мы стояли в фойе, во время антракта. До того, за год приблизительно, моя мать «помирилась» с Константином Егоровичем, встретив его впервые после двенадцатилетней разлуки, случайно в Париже. Она подробно рассказала мне об этом примирении: долго беседовали они тогда, даже завтракали вместе в каком-то ресторанчике и отец горько сетовал на свою «невозможную» жену и на плохое воспитанье старшего сына Костеньки (к которому, видимо, был сильно привязан). О прошлом он вспоминал с покаянной грустью, жаловался на судьбу, называл мою мать — «дорогая, милая Юлия Павловна», произвел на нее впечатление очень ослабевшего и физически и духовно старика... Она рассталась с ним дружелюбно и ждала новой встречи в Петербурге. Но он о себе не напомнил, на этом концерте столкнулись они опять ненароком.

— Если подойдет к нам, Сережа, поздоровайся с ним поласковей! Он очень несчастлив. Я давно всё забыла.

Отец заметил нас издали и, поймав поощрительный взгляд моей матери, подошел к нам своими мелкими

шажками, улыбаясь такой знакомой мне неуверенной улыбкой... Протянул руку (мне — первому, до того, как поздоровался с матерью) я пожал ее молча.

Толпа вокруг зашумела, антракт кончился, мы расстались... Это случилось ровно за год до его смерти.

ПОХОРОНЫ

На доживавшую последние годы Россию Николая Второго внезапная кончина Константина Егоровича не произвела большого впечатления. Художественные вкусы так радикально изменились за четверть века, что почти никто, даже из бывших восторженных почитателей, не отозвался на его смерть: несколько оставшихся ему верными друзей на панихидах, несколько полуофициальных некрологов, статья А. Бенуа в «Речи», две-три заметки на столбцах «правых» газет (субботнее иллюстрированное приложение «Нового времени», от 26 сентября, посвящено творчеству последних лет его жизни). Вот и всё.

Однако на похоронах, 20 сентября 1915 года, произошло нечто совсем необычное для таких событий, как похороны художника, хотя это и не было почти замечено тогда Петербургом. Именем отца воспользовалась клика, с которой он никогда не поддерживал никакой связи, будучи органически чужд политике: на его похоронах устроил политическую демонстрацию пресловутый «Союз русского народа».

Время было военное и предреволюционное, время трагических неудач на фронте и судорожной борьбы черносотенных монархистов с назревающей всероссийской смутой, сверху до низу охватившей страну. Поборники «исконных устоев режима» защищали шатающийся престол Романовых, как умели: беспорядочно, грубо,

неумно и трусливо. Еще в первую «пробную» революцию 1905 года стали появляться на проспектах столицы невзрачные толпы добровольных и нанятых властями радетелей «православия, самодержавия и народности». Они выкрикивали истошными голосами патриотические призывы, потрясая трехцветными флагами; останавливали по ночам запоздалых извозчиков, требуя каких-то заверений от испуганных седоков; словом — чинили уличный беспорядок при благосклонном равнодушии городовых. То были банды, состоявшие из лавочников, подвыпивших мастеровых, размножившихся хулиганов, иногда — под предводительством переодетых в штатское полицейских. Банды не отличались особой агрессивностью и никто не принимал их всерьез, дело редко оборачивалось членовредительством. Я сам был не раз свидетелем этих демонстраций — неуверенных, жалких, поддельных. Они пресеклись с воцарением Столыпина и возобновились в годы несчастливой войны.

Отец, прославленный в свое время как «придворный портретист», выставлял одну за другой картины на сюжеты из жизни царской Руси и сравнительно незадолго до смерти написал своего гигантского «Минина», — этого было достаточно, чтобы черносотенная клика решила напомнить о себе на погребении Константина Маковского, окружив демонстрантами с национальными флажками катафалк по пути в Александро-Невскую лавру. Ведь остальные выдающиеся художники почти все так или иначе примыкали к радикальной интеллигенции.

Над прикрытой цветами могилой были произнесены после отпевания какие-то речи, какие-то слова о величии России... Я был так ошеломлен этой непрошенной толпой возле катафалка отца, что даже не услышал, что говорили ораторы. Может быть, и прозвучали тогда кое-какие взволнованные голоса его искренних поклонников? Вероятно и пришел кое-кто отдать последний долг большому русскому художнику. Я не заметил,

не запомнил. От скорби и обиды всё смешалось... Никогда прежде так отчетливо не чувствовал я, что мое отечество — его история, труд великодержавных поколений — рушится куда-то безвозвратно, что царствование Николая II завершится так же, как оно началось на Ходынке, — напором черни и кровью. Слепым инстинктом цеплялись еще народные низы, поощряемые обреченной властью, за призрак царской России...

Значит, — подумал я, — всё кончено... Мое предчувствие сбылось. Меньше чем через два года после похорон пришлось мне с семьей покинуть столицу Петровской империи — навсегда.

Владимир Соловьев и Георг Брандес

Бывают воспоминания, охватывающие иногда и недолгий срок (в данном случае какой-нибудь месяц), но в них как бы отражается целая эпоха, эпоха не только личной жизни, а всего вдаль отошедшего прошлого... Этот месяц, полвека назад, в затишьи пансиона Рауха близ Иматры, для меня одно из таких воспоминаний.

В девяностые годы (я вспоминаю осень 1895 года), и не только в России, подводились итоги истекавшему столетию и, вместе, подвергались пересмотру самые основы духовного бытия как в области философской и религиозно-моральной, так и в духовной области. В этом «взгляде назад», конечно, таился и осуждающий приговор. В связи с утратой веры в исчерпывающую правду положительного знания, оказался под подозрением и весь благодушный реализм предыдущих десятилетий: потянуло к чисто-лирическому самоутверждению и ко всяческой фантастике, что в свою очередь в глазах «здравомыслящего» большинства придало «концу века» характер декаданса, упадка. Макс Нордау обрушил свою «Entartung» на новаторов всех оттенков, зачислив в «вырожденцев», упадочников, и Гюисманса, и Оскара Уайльда, и Нитче, и Льва Толстого, и Метерлинка.

Этот здравомыслящий пессимизм не был однако преобладающим настроением. Преобладали, напротив, окрыленные надежды в передовых кругах образованного общества. Новый романтический ветер, опрокидывая по пути недавних идолов, увлекал куда-то к заповедным далям просвещенное меньшинство, делавшее «культур-

ную погоду» эпохи. Горечь и даже отчаяние иных модных мыслителей возмещались эстетическими и философскими дерзаниями, — от них приятно кружилась голова. Угасала вера в объективную истину и метафизические догматы, зато опьянение субъективизмом à outrance давало выход никогда прежде не мерещившейся творческой свободе.

В петербургских и московских кружках и гостиных (отстававших по обыкновению лет на двадцать от Парижа) этим западным ветром повеяло прежде всего из «Северного вестника», под редакцией Любови Гуревич, где царил Аким Львович Волынский (Флексер). В то время дружила с ним молодая чета Мережковских. К Волынскому обращены строфы Зинаиды Гиппиус, появившиеся в «Северном вестнике»:

Небеса унылы и низки,
Но я знаю дух мой высок.
Мы с тобой так странно близки
И каждый из нас одинок...

Вместе, втроем, они путешествовали по Италии, после чего Волынский поспешил издать своего «Леонардо да Винчи». Это обстоятельство навсегда поссорило его с Мережковскими, почитавшими книгу Волынского за плагиат.

Я лично сошелся с Волынским значительно позже. Если упоминаю о нем сейчас, то потому что умственная атмосфера русского конца века «изошла» в известной степени от этого писателя, — он первый восстал на нашу радикальную критику и взял под свою защиту литературный «модернизм» в годы, непосредственно предшествовавшие журналу «Мир искусства».

Время это совпало с первым проникновением в Россию нитчеанства: «Morgenröte», «Jenseits von Gut und Böse»[1] и «Заратустру» случайно привез из Висбадена

---

[1] «Рассвет», «По ту сторону добра и зла».

П. Д. Боборыкин, вскоре появилась в «Вопросах философии и психологии» статья о Нитче Преображенского, она состояла из остроумно подобранных цитат и давала возможность ссылаться на слова немецкого философа, не читая его в подлиннике. Парадоксы Нитче заразили многих, хотя серьезного «продолжения» нитчеанства на русской почве и не случилось.

Рядом с Нитче, из иностранных писателей властителями дум сделались еще Оскар Уайльд (томик которого в зеленом картонаже «Intentions» тоже привез Боборыкин) и гигант Севера Ибсен, в особенности после того, как за его пьесы принялся Художественный театр. И Нитче, и эстетством Уайльда особенно увлекались молодые художники, окружавшие Александра Бенуа и Дягилева; отсюда влияние на них изощренного и извращенного Бирдслея, о котором я написал несколько позже статью (она вошла в первый том моих «Страниц художественной критики»). Однако не меньше волновали, хотя и по-иному, «Сокровище смиренных» и «Театр для марионеток» молодого Метерлинка; его мистикой проникся наш зарождавшийся символизм. Литературные увлечения были эклектичны... Не надо забывать, что в это время как-то вдруг обнажились нравственные проблемы Толстого и Достоевского, и предстали в новом свете и Пушкин, и возлюбленное Пушкиным детище царя-преобразователя: Петербург, гениальное «Петра творенье».

Вот из каких токов, иногда и противоречивых, сгустился тот петербургский «романтический ветер» конца века, о котором я говорю, причем я упоминаю, конечно, лишь о самом главном или, точнее, о том, что казалось мне тогда са́мым главным. Поэзия еще не обернулась в те дни «магией», какой она стала для поэтов-символистов. Только-только вышел первый сборник Бальмонта «Под северным небом» (поэт вернулся из скандинавских фиордов, где «носилась чайка, серая чайка с

печальными криками...»); «Стихи о Прекрасной Даме» изданы Блоком десятью годами позже, и уж за ними (кроме первой) прозвучали московские «Симфонии» Андрея Белого, который впоследствии в своих «Воспоминаниях о Блоке», так увлекательно рассказал об атмосфере нарождавшегося двадцатого столетия в связи с пророческими видениями Владимира Соловьева: «Молодежь того времени слышала нечто подобное шуму и видела нечто подобное свету; мы все отдавались стихии грядущих годин, отдавались отчетливо слышанной в воздухе поступи нового века».

Но этот «шум» и «свет» в годы моего «Рауха» еще только претворялись в рифмованные строки юных декадентов, как называла большая публика всех писателей и художников-новаторов без разбора, — после того как Валерий Брюсов пролепетал свой коротенький «Chef-d'Oeuvre» — название сборника стихов, над которым так потешался Владимир Соловьев (его пародии на декадентов, печатавшиеся чуть ли не в «Вестнике Европы», вызывали дружный отклик не в одних литературных кругах). Ранние стихи Мережковского, Минского, Зинаиды Гиппиус, Федора Сологуба, были тоже только «слишком ранние предтечи слишком медленной весны». Эти строчки Мережковского цитировались часто.

Романтический воздух накануне символизма был пропитан и музыкой... Кажется, не было в то время города более музыкального чем Петербург (отчасти и Москва, благодаря Мамонтову и его опере с 95 года). «Могучая кучка» получила, наконец, права гражданства. В Мариинском театре вырос русский репертуар. С легкой руки Антона Рубинштейна и затем графа Шереметева и Зилоти создались отличные симфонические оркестры. Все европейские виртуозы считали долгом посетить северную столицу. Наше запоздалое вагнерианство также относится к девяностым годам: «за» и «против» Вагнера стало нескончаемой темой русских споров.

Как я рассказал уже в предыдущем очерке, для меня музыка, рядом с живописью, была родной стихией с детства.

Жена скрипача Л. С. Ауэра, Надежда Евгеньевна, рожденная Пеликан, дружила с моей матерью; со старшими дочерьми Ауэр, Зоей и Надей, ровесницами мне и моей сестре, мы, что называется, росли вместе.

Близость к семейству Ауэр прервалась на несколько лет из-за отъезда нашей семьи заграницу, но затем, по возвращении в Петербург, возобновилась, и тогда особенно тесно сошлись и я и сестра с Надеждой Евгеньевной. Она любила молодежь, да и сама была исключительно юна восторженной отзывчивостью на все «впечатления красоты». За несколько лет перед тем умер ее просвещеннейший друг князь Александр Иванович Урусов, русский западник pure sang и знаток французской литературы, раздававший знакомым книжки с лаконической надписью «Lisez Flaubert». Верная его завету, Н. Е. Ауэр была необыкновенно начитана во французской литературе (про нее говорили, что она умеет всё вокруг «намагнитить» французскими писателями) и следила за каждым новым словом Парижа: она была единственной подписчицей в Петербурге самого передового парижского журнальчика того времени — «La Plume». Это не мешало ей знать на зубок и классиков, начиная с Ронсара и Монтэня.

В семье Ауэр, таким образом, царила не только музыка, но и французская книга. Надежда Евгеньевна читала и перечитывала своих любимцев неутомимо. К тому же смолоду она стала глохнуть, в сорок лет слышала совсем плохо, больше угадывала слова по движению губ, — оттого перестала посещать концерты, вообще замкнулась у себя дома в обществе избранных французских авторов и немногих друзей — писателей по преимуществу. Своим едва слышным голосом, необыкновенным изяществом обращения и умением проникать-

ся мыслью собеседника эта хрупкая, преждевременно увядшая, даже некрасивая, но изумительно очаровательная женщина приколдовывала к себе, когда этого хотела.

Одним из приколдованных был и Владимир Сергеевич Соловьев, которого я встречал у Ауэр. Они познакомились заграницей, где-то в горах. Молодой философ, уже издавший свою докторскую диссертацию «Кризис западной философии», всех поражал тогда рассеянностью не от мира сего и приступами расточительности; ему случалось иногда от прилива щедрости вдруг раздать всё до сантима проводникам после прогулки в горах и затем остаться на недели без гроша...

Надежде Евгеньевне невольно говорилось то, что другому не скажешь, она располагала к исповеди; душевную и умственную чуткость ее ценили не только друзья постоянные, имевшие возможность приходить к ней на огонек в любой вечер, — дружеские отношения с ней поддерживали и жившие вдали балованные славой иностранцы, обменивались с ней «литературными» письмами и при первой возможности спешили опять встретиться. Помню, в одну из побывок моих в Париже, где проездом находилась Надежда Евгеньевна, я застал у нее двух таких друзей: Анатоля Франса и Клемансо.

Владимир Соловьев не раз поверял ей свои тайные видения. От нее не раз слышал я рассказы об этой «ненормальности» философа. Он был галлюциантом закоренелым. Еще девятилетним мальчиком в Москве, в 1862 году, на воскресной обедне видел он «Подругу Вечную», Софию Премудрость Божию, в виде «образа женской красоты» с «очами полными лазурного огня», затем — ее же тринадцать лет спустя в Британском Музее, будучи уже магистром философии и доцентом Московского университета, наконец — еще раз в пустыне близ Каира, куда он специально ездил, предчув-

ствуя видение. Всё это и рассказано им самим в поэме «Три свидания», стихами не всегда умелыми, но несомненно невыдуманными, глубоко искренними. С призраками он общался и позже, мертвые приходили к нему запросто. Занятый вопросом о соединении православной и католической церквей (сам, как будто, принадлежал к обеим одновременно), он разговаривал с тенями исторического прошлого, вступал с ними в богословские споры... Одной из теней была Зоя Палеолог, ставшая Софией по выходе замуж за Ивана Третьего, наследница византийских базилевсов, символ Третьего Рима и посланница Ватикана, которым она воспитывалась в католической вере (после падения Царьграда), — посланница, предавшая однако, как только вступила в Московские пределы, и папу и папского легата.

Соловьев любил общество юнцов, шутил с ними, читал пародии на декадентов, рассказывал анекдоты, забывая свою обычную отчужденность. Мы любили его. Да и трудно было не любить, так бесконечно обаятельна была вся его «необыкновенность»...

Особенно почувствовал я это обаяние, встречаясь с ним изо дня в день в течение этого месяца, осенью 95 года, у Рауха, где семейство Ауэр занимало отдельный флигель и куда как раз приехал из Копенгагена один из иностранных друзей Надежды Евгеньевны — Георг Брандес.

Георг Брандес умер четверть века назад, давно пережив свою славу, достигнув того большого возраста, когда смерть писателя, если писатель не мировой гений, вызывает недоумение: как — умер? только теперь? На восемьдесят-шестом году жизни знаменитый датский критик давно не был властителем дум. Но он был им долго. И для русских читателей — также. Несколькими годами раньше он уже приезжал в Россию и читал с успехом лекции о европейской литературе. Основное

произведение, давшее ему международную известность, по французски называлось, помнится, «Les Grands courants du dixneuvième siècle»[2]. В этот приезд он исправлял корректуру своего обширного критического труда о Шекспире. С Брандесом Н. Е. Ауэр связывала давнишняя дружба ума. Он приехал в пансион Рауха по ее зову.

У Рауха проживал и Владимир Соловьев. Ему нравилось это Финляндское уединение, он говорил, что здесь, как нигде, работается; в пансионе он снимал годовую комнату для частых прилетов из Петербурга; писал в ту пору «Оправдание добра». Несколько отрывков я прослушал в его чтении на петербургской квартире Ауэр — не тогда, у Рауха Соловьев держал себя мало общительно в присутствии Брандеса... Случалось, его навещали друзья. В те дни появились московские гости: князь Сергей Трубецкой (автор «Логоса») и Лопатин, которого друзья называли Левушкой, — Соловьев подтрунивал над ним за какую-то его теорию о «семи душах».

Пансион Рауха был уголком, еще не захватанным петербуржцами. Какие прогулки! Чистый сосновый воздух, располагавший к «мыслям возвышенным», живописные тропы вдоль извилистого озера, большого и печального. Но печаль была не унылая, а бодрящая... Или мне это казалось по молодости?

Впрочем бодрящую прелесть пристоличной Финляндии одинаково отмечали самые разные петербуржцы. Дело в том, что независимо даже от пейзажа и климатических свойств — Финляндия была немного «заграницей» для нас, и дышалось в ней по-заграничному как-то свободнее, независимее. Вероятно, этим главным образом и вызывалось ощущение окрыленности, лишь только, бывало, очутишься по ту сторону финской гра-

---

[2] «Великие течения мысли в девятнадцатом веке».

ницы в Териоках, и начнут чередоваться маленькие, чистенькие станции с прогуливающимися «к поезду» дачниками, с тесным буфетиком, где рюмка водки закусывалась горячим пирожком, и с непременным дребезжанием перронной арфистки или какого-нибудь приблудного шарманщика. В этом ощущении сказывалась вечная тяга наша, истинно российская, послепетровская тяга на Запад: Финляндия была передней «в Европу», и, несмотря на то, что нас, русских, Финляндия не жаловала (в бобриковские времена), мы-то относились к ней с мечтательной благорасположенностью. У многих петербуржцев были свои летние дачи в Финляндии, но многие наезжали и зимой «отдохнуть» под Белым Островом или Выборгом, в пансионах с прославленными шведскими закусками и поездками на бубенчатых «вейках».

Веяло несомненно северной романтикой в этой столь прозаичной в конце концов и бедной стране («Стране тысячи озер», по слову Рунеберга). Была особая близость природы, мало заселенной, с бесконечным мелколесием в брусничных зарослях и мхах, с высокими муравейными кучами, с бревенчатыми заборами и неисчислимыми меандрами шхер. И тишина была особая, летом — без птичьего гама, без мушиного гуда и деревенских гомонов средне-русской равнины, тишина северная, застылая, прерываемая только шумом быстрин и водопадов, тишина нелюдимая и, вместе, дружелюбная к человеку и «помогающая мыслям». С Финляндией не вязалась русская тоска; от нее пахло озоном и привлекала в ней... отдохновенность скромного благоустройства на европейский лад. Недаром так хорошо думалось в Финляндии Владимиру Соловьеву и так много внушала ему природа Финляндии. Вспоминаются строфы его «Саймы в полдень»:

Этот матово-светлый жемчужный простор
В небесах и в зеркальной равнине,

А вдали этот черный застывший узор, —
Там, где лес отразился в пучине.
Если воздух прозрачный доносит порой
Детский крик иль бубенчики стада —
Здесь и самые звуки звучат тишиной,
Не смущая безмолвной отрады.

Или — из «На Сайме зимой»:

Вся ты окуталась шубой пушистой,
В сне безмятежном затихнув лежишь,
Над твоей гладью просторно-лучистой
Веет прозрачная белая тишь.

Неизгладимое впечатление произвела на меня Сайма, когда я впервые увидел огромное озеро, изузоренное островами в елях и сосенках. Острова покрыты сплошными сероватыми мхами, под ними чувствуешь, ступая, мягкую вековечную прель хвои: бродишь — как по сказочному царству. А издали, вечером, когда поднимется туман, порой в нем явственно отражается вода с этими лесными островками — колдовским обратным маревом.

У Рауха около семьи Ауэр образовался тесный кружок, завлекший и еще кое-кого из русских — вместе отцы и дети (кроме меня и моей сестры, четыре дочери Ауэр, черноглазых подростка: старшей, Зое — семнадцать лет). Под влиянием Надежды Евгеньевны, молодежь старалась «не отставать», много читала и жадно слушала, хотя нередко и посмеивалась тишком над «стариками».

Об этой скороспелой русской молодежи экспансивный Брандес тогда же написал несколько фельетонов в датские газеты. Он изумлялся: «Сплошь вундеркинды»... И полушутливо добавлял: — Но... в России нет достижений «rien n'arrive»[3], — обычный его припев по адресу России.

---

[3] «Всё неизменно».

Мне, только еще вступавшему тогда в жизнь юнцу, льстило внимание знаменитого критика, и я забрасывал его вопросами и размышлениями по всякому поводу. Помню, особенно поразило его однажды то, что я в мои молодые годы осилил книгу Милльса о «Философии безсознательного» Гамильтона. «Проэкзаменовав» меня, он дотронулся пальцем до моего лба и торжественно произнес из Энеиды: «Tu Marcellus eris!». Удивляла его и наша русская любовь к природе. Он был исключительно книжным человеком, задумчивая прелесть Саймы и сказочные озарения осенних закатов, в часы послеобеденных прогулок, его мало трогали. Даже раздражало немного «эгоцентричного» Брандеса мое, в частности, восхищение финляндской природой, — я пользовался всяким случаем «уединиться» куда-нибудь в лес и сочинять стихи.

Одно из этих стихотворений, посвященное «Сайме», попало в первый мой сборник, изданный десятью годами позже, оно начиналось:

Безмолвный край, угрюмый край, холодный край.
Везде — покой унылого простора,
Везде — туман и серые озёра...
Моих осенних дум, певец, не нарушай!

Скажу попутно, что это — первые строфы, о каких я услышал компетентный отзыв. Дело было так. Часто бывая у моего приятеля Феди Случевского, лицеиста (и его сестры Сони), я встречался с их немолодым уже дядей, поэтом Константином Случевским. Как-то прочел я ему «Безмолвный край» и несколько еще юношеских моих стихотворений. Случевский одобрил «поэтическую суть», но тут же сказал: «Впрочем, не берусь судить о самой стихотворной ткани... Хотите, покажу большому знатоку, другу моему, графу Голенищеву-Кутузову?». И через неделю несколько сконфуженно вернул мне мою пачку со словами: «Граф нашел, что

лучше других — «Сайма», но в этих строфах грубая ошибка: в шестистопном ямбе недостает цезуры после третьей стопы». С тех пор, кажется, не допускал я этого промаха в шестистопном ямбе...

В эту так ярко запомнившуюся мне осень, повторяю, я сердечно привязался к Владимиру Соловьеву. Замкнутый при посторонних, безотчетно-величавый, он очаровывал всех, знавших его ближе, удивительно цельной и ласковой простотой. И какая это была всеискушенно-спокойная мысль, без мелочливости ученой, — одни итоги, претворенные всем естеством духа! Это ли не мудрость? А как увлекательно рассказывал он и как любил вдруг рассмешить изречением из Кузьмы Пруткова, а то и по-русски крепким анекдотом...

Наружность его поражала. Высокий-высокий, хилый, бесплотный. Прозрачно-бледный, восковой лик в длинной, густой, рано поседевшей бороде, пряди седые до плеч (только нависшие брови — как смоль) и близорукий, отсутствующий взор из-под полуопущенных век. Совсем еще не старый (ему было всего сорок три года), а увидишь сразу — дряхлее не бывает: подвижник, забывший о времени, тысячелетия взявший на рамена свои...

И всё менял в нем смех. Закатится — прекрасной верхней части лица как не бывало, один судорожно разверстый темным зевом разорванный рот, и хохот — высоким, истерическим, захлебывающимся воплем каким-то. Всякий раз становилось немного жутко.

Полной противоположностью ему и по внешности являлся Георг Брандес. Невысокого роста, быстрый, подстриженная бородка, всё лицо в тонких, насмешливых, «вольтеровских» морщинках, — жестикулирующий, картавый, бойко, хоть и с акцентом говорящий то по-французски, то по-немецки. Живостью он отличался чрезвычайной, бьющей ключом любознательностью и еще бо-

лее безудержной страстью — блистать. Он горел этой страстью: удивить, увлечь, ослепить. Не из гордости даже, а от расточительности, я бы сказал — почти трогательно бескорыстного кокетства. Поэтому с ним было легко, несмотря на его деспотическое блистание.

Не встречал я человека более ревнивого к успеху в обществе. Брандес ребячливо обижался, если кто-нибудь хоть на минуту овладевал вниманием в его присутствии. Он говорил без устали, чередуя критические афоризмы, литературные анекдоты, цитаты на всех языках, личные воспоминания, шутки, язвительности. Это была импровизация, сверкающая эрудицией, острословием «кстати» и злостью для красного словца. Всей радугой духа хитро переливался этот на редкость одаренный, темпераментный, капризный и балованный «великий человек». Он любил повторять мысль Нитче: «Цель культуры создание великих людей», и конечно сам себя почитал одним из них. Как интересно жилось бы на свете простым смертным, если бы все «великие» были так щедро общительны!

Но у этого блестящего собеседника и сердце было не скупое, даже привязчивое по-своему (хотя и одолевал мозг, всегда готовый «сжечь корабли»). И до чего был молод он на седьмом десятке! К нам, подрастающему поколению, он относился с огромным интересом, говорил как с равными, совершенно забывая, что годится нам в деды. Семнадцатилетней Зоей Ауэр готов был увлечься не на шутку, если бы не помешал насмешливый «заговор» беспощадной в таких случаях молодежи...

Рядом казался каким-то живым укором ему русский большой человек Владимир Соловьев. Из него излучалась доброта мудрости, но он молчал на людях непроницаемо, лишь изредка вставлял четкое слово. Брандес всё это ревниво чувствовал. Ему заметно не нравилось молчание Соловьева, такое насыщенное духом молчание,

вызывавшее невольную почтительность. И сердило его, что всегда приветливый Соловьев всё же никак не покоряется его блеску. А ему этого так хотелось!

Он решил испытать героическое средство — прочесть вслух несколько глав из своего «Шекспира» (впоследствии на эту книгу проникновенно ответил Лев Шестов и, надо признать, после ответа русского философа немного осталось от критики Брандеса). Корректурные гранки были на датском языке, приходилось переводить à livre ouvert на немецкий. Брандес отлично справился с нелегкой задачей.

Помню — так выпукло! — этот шекспировский вечер. И стар, и млад в сборе. Дети настроены благоговейно, отцы — сосредоточенно: целый ареопаг мудрецов. И мы, молодежь, горды сознанием, что вот слушаем — вместе.

Брандес выбрал главу из «Отелло». Видимо он придавал ей большое значение, в особенности тому месту, где, определяя сущность Отелло, он развивал парадокс, что Отелло глуп, но не ревнив: «Dumm ist er, aber eifersüchtig nicht!». До сих пор слышу голос, каким Брандес произносил это. Как он сам себе нравился в ту минуту!

Во время перерыва Соловьев вдруг разжал уста и спокойно, деловито произнес:

— Относительно Отелло вы, конечно, правы... Впрочем еще Пушкин сказал: «Отелло от природы не ревнив — он доверчив».

И все заметили, что вторую часть вечера Брандес был не в прежнем ударе. Таким обидным показалось ему, что смелая его находка давным-давно известна этому длиннобородому скифу, потому что какой-то Пушкин, сто лет тому, в двух словах выразил мнение, которое он, Брандес, считал неотъемлемо своим. Только

лучше выразил: «Отелло доверчив». Разумеется доверчив, а не глуп. Ведь глупость вовсе не исключает ревности.

Припоминаю и другой эпизод. На застекленной веранде после утреннего чая сидит Соловьев, погруженный в чтение. Брандес, подойдя к нему, спрашивает:

— Что вы читаете?

— Бытие.

— Дайте, пожалуйста, на секунду — я вам покажу...

Соловьев молча протянул книгу. Брандес раскрыл ее, повертел в руках, замялся и стал говорить о другом. «Карманная» Библия Соловьева (он всегда носил ее с собой) была на древне-еврейском... Но критик Шекспира не знал языка своих пращуров.

Зато с нескрываемым удовольствием подмечал ревнивый датчанин всё, что не ему одному представлялось в Соловьеве «смешным». Конечно, многое в этом «смешном» являлось не более, как своего рода лукавством — ну, скажем, рисовкой русского философа. Однако были и настоящие странности: ведь за одну из них Соловьев поплатился жизнью. Я имею в виду злоупотребление скипидаром, как средством «физически и духовно очистительным», по его определению. Он охотно оправдывал пристрастье свое к скипидару тем, что «терпентинные пары отгоняют бесов». В устах человека подробно рассказывающего, как в бессонницу с ним беседуют тени византийских императриц, это объяснение не звучало шуткой. У него всегда был в кармане пузырек со скипидаром, из которого он опрыскивал себя. Кроме того он пил скипидар. Меня поразила проскипидаренность Соловьева как-то раз, когда, поднявшись к нему в комнату, я был свидетелем того, как он щедро поливал «очистительным терпентином» из большого туалетного флакона постель, платье, книги и заодно свою голову. Несомненно, потому так быстро и одолела его

болезнь почек, — умер он всего несколькими годами позже.

Были у Владимира Сергеевича и другие странности. Он придавал веру самым неожиданным приметам, иные повадки его могли хоть кого сбить с толку. Например, в солнечную погоду он не упускал случая чихнуть, повернув лицо к солнцу. Не помню уж как, полушутя-полусерьезно, он оправдывал и этот свой обычай.

Чудачества русского мудреца выводили из себя Брандеса, разражавшегося по его адресу язвительными остротами. Мало того — он посвятил этим чудачествам Соловьева целый фельетон, написанный, как мы узнали позже, с большими преувеличениями и в очень колких тонах. Такая отплата Соловьеву за его всегда вдумчивое и благожелательное внимание — была жестом некрасивым...

Брандесу невольно отомстил за Соловьева другой русский, вместе с женой приставший к нашему кружку у Рауха, нововременец Тихонов (брат Лугового). Этот русак в вечных поисках литературной темы, не думая худого, мотал себе на ус анекдоты Брандеса, кокетничавшего своими воспоминаниями о знаменитых современниках, причем обычно эти его «заметы очевидца» заострялись злонасмешливо. О ком только из «великих» не рассказывал Брандес едких подробностей! Каждый день узнавали мы что-нибудь то о старческом жеманстве Бьернстьерне-Бьернстена, которого горничные по утрам затягивали в корсет, то о нелюдимой свирепости Ибсена, то о слабоумии Нитче (дружбой с ним, в его последние годы, тщеславился Брандес), то о педантизме Ипполита Тэна (придерется к какой-нибудь мелочи, доймет мудрствованием по пустякам). Всех их знавал лично датский критик в интимном быту и не жалел язвительных красок. К этим писателям мы, подрастающее поколение, уже привыкли относиться с «пиэтетом». Насмешливое запанибратство с ними Брандеса произво-

дило на нас большое впечатление. Вероятно поэтому так подробно и запомнилась мне злоречивость датского критика.

Больше всего попадало от него старику Андерсену. Про жесточайший эгоизм прославленного соотечественника Брандес сыпал анекдотами. Если верить ему, пуще всего обижался Андерсен, когда его называли «писателем для детей». Надо же было скульптору Торвальдсену изобразить его на памятнике окруженным детворой. Андерсен, как увидел, бурно вознегодовал: «Уберите прочь эту гадость!».

Скупой, как Гарпагон, и чрезвычайно подозрительный в годы нелюдимой старости, Андерсен всюду видел козни врагов и прятался даже от близких знакомых. Все это знали и смиренно терпели. Знали и то, что он сластёна и не прочь полакомиться леденцами, когда их не надо покупать. И вот однажды анонимные почитатели послали нелюдимцу большую коробку с конфетами. Он сразу испугался: вдруг отрава? А соблазнительно, на вид конфеты были отличные. Как же быть? Подумал и решился на военную хитрость. Вспомнив давнишнюю свою приятельницу, которая выращивала нескольких малолетних ребят, он отобрал небольшую порцию конфет, завернул аккуратно в красивую бумажку и пошел к приятельнице с визитом. Та встретила его удивленно: неожиданное посещение, да еще с подарком для детей, было против всех правил старика. Отдав конфеты, Андерсен поспешно вернулся домой в сильной тревоге: ведь если конфеты отравлены, выбросить придется и весь остаток... На следующий день, чуть заря, он опять пошел к приятельнице, на сей раз еще более удивленной:

— Ну, как?

— Благодарю вас. Вы о чем спрашиваете?

— О конфетах. Дети живы?

Вот этот-то анекдот и тиснул Тихонов в «Новом времени», повествуя о Брандесе у Рауха. Газета дошла

в Копенгаген. Датская печать всполошилась. На Брандеса — громы и молнии: как мог он легкомысленно оклеветать великую тень! Ему пришлось долго отписываться и в свою очередь назвать клеветником русского журналиста. Но, разумеется, Тихонов передал лишь то, что все мы слышали.

Из пансиона Рауха на обратном пути в Копенгаген, Брандес решил погостить в Петербурге, о котором сохранил наилучшее воспоминание после первого своего приезда. Я сопровождал его, обещавшись «показать Эрмитаж», — Брандес был начитан и в истории искусства, а я картинную галерею Эрмитажа, в мои семнадцать лет, знал хорошо.

Он остановился в гостинице «Франция» на Большой Морской. И вот, только уселись мы в его номере после нескольких часов блуждания по залам величавой императорской галереи (под непрерывные рассказы датчанина «из жизни» великих художников), как раздался стук в дверь.

— Войдите, — и в комнату быстро вошел околоточный надзиратель с портфелем.

Брандес показал паспорт.

— Вам надлежит выехать за пределы империи в течение двадцати четырех часов, — любезно, но твердо заявил околоточный, — на основании параграфа об евреях без правожительства.

Мне пришлось перевести. Брандес был вне себя... Потом поехал куда-то хлопотать, кажется — в посольство, но хлопоты не привели ни к чему. Оставалось покориться. Я проводил его на Варшавский вокзал. Еще накануне, у Рауха, он горячо простился со мной и с моей сестрой, которую всё приравнивал к Марии Башкирцевой, и сказал с грустью, будто вспоминая о бывшем уже не раз в его жизни: «Вот встретились, сблизились и расстаемся — навсегда. Вы и не пожалеете о старике».

Точно не помню, но такой был смысл несколько торжественно, как нам показалось, сказанных слов. Разумеется я возражал, обещал навестить — в Дании... Но его предсказание сбылось. Я ездил заграницу, много раз собирался в Копенгаген, да так и не собрался. А он никогда больше не приехал в «негостеприимную» Россию, где rien n'arrive, но с тех пор... всё изменилось.

Прошло тридцать лет. Уже в эмиграции, прочтя в газетах о его восьмидесятилетнем юбилее, я взял и написал ему поздравление. Он ответил коротко, но очень ласково, и с укоризной напомнил о своих словах перед разлукой у Рауха. Этот человек и в дряхлости ничего не забывал. И мне стало стыдно.

Только недавно узнал я, что он посвятил в своих воспоминаниях о путешествии по России (9 том, «Страны и люди») страницы встрече со мной и моей сестрой, очень горячо и ласково вспомнив о нас, русских «вундеркиндах» у Рауха.

«Что особенно удивляло меня, — пишет Брандес, — в молодежи славянских стран, это ее ранняя зрелость, или, вернее, то очко вперед в образовании и приобретенных знаниях, которое отдельные молодые люди этого племени могут дать всякой другой молодежи, какую мне доводилось знать».

В этих «воспоминаниях» Брандеса подтверждается (хотя и в иных, несколько насмешливых, тонах) всё то, что я рассказал о причудах Соловьева.

С Владимиром Сергеевичем я встречался еще несколько раз у Надежды Евгеньевны в Петербурге. Попрежнему он юношески весел бывал с нами, угощал терпентинными леденцами, декламировал свои пародии на декадентских поэтов. Вспоминается мне и его чтение, у Ауэр, глав из «Оправдания добра». К этой замечательной книге я возвращался впоследствии с особым вниманием, здесь русская этическая мысль выразилась, может быть, убедительнее, чем где бы то ни было...

Скончался он в 1900 году, в июле. Присутствовать на похоронах мне не довелось: сейчас же после университетских экзаменов в это лето я уехал заграницу.

Так и скрылись от меня оба почти вместе — Георг Брандес, «большой человек» Запада, радужно сверкавший самолюбивой мыслью, и большой русский европеец, излучавший свет мудрости и беседовавший с призраками — Владимир Соловьев. Так и вспомнились вместе.

Александр Добролюбов

После того, как не перевели меня из старшего приготовительного в шестой класс Лицея, я попал к Гуревичу — «реалистом», несмотря на успехи мои по латыни: в Лицее не учили греческому. Позже, чтобы поступить в университет, пришлось оба языка сдать дополнительно с особого разрешения министра. Всю классическую премудрость, вплоть до Горация и Геродота, я более или менее осилил, занимаясь дома, и благополучно выдержал экзамены (при восьмой гимназии) уже будучи вольнослушателем университета.

Упоминаю об этом, чтобы пояснить, отчего моими друзьями из «гуревичей» оказались не реалисты, а гимназисты: нас сблизили тени античного мира, поэзия, искуство: реалисты — те мечтали о карьере инженеров. Впрочем, «реальная» программа отвечала моей тяге и к естествознанию: на физико-математическом факультете, избрав естественное отделение, я сосредоточился на ботанике и зоологии. Мне казалось, что остальные науки узнаются и так, а для естественных необходим университет... Затем, определившись уже на службу в Государственную канцелярию, я продолжал посещать университет в качестве вольнослушателя-юриста и даже держал несколько переходных экзаменов (начались тогда же и мои занятия по истории искусства, отвлекавшие в сторону и от природоведения и от юриспруденции).

Вернемся на угол Бассейной и Обводного канала — к «гуревичам». Товарищеская среда в учебном заведе-

нии, взлелеянном неусыпными трудами Якова Григорьевича Гуревича, резко отличалась от среды Лицея, где преобладали барчуки из чиновного дворянства. Яков Григорьевич — маленький, толстенький, седенький, гладко выбритый (только смешно торчали седые бачки колбасками) — гордился тем, что ему поручает детей отборная интеллигенция (он произносил «интэллигенция», «литтэратура»); за его гимназией утвердилась репутация питомника полупривилегированного типа... Конечно, Яков Григорьевич, дороживший своими связями в радикальных кругах, не делал различия между благороднорожденными и простыми смертными (хоть и гнался за именами ученых, писателей, артистов, как Устрялов, Михайловский, Вейнберг, Забела, Стравинский, Абаза, князь Тенишев), но всё-таки кичился он тем, что ему доверяли сыновей сам граф Сергей Димитриевич Шереметев и княгиня Юсупова... Соответственно подбирался и преподавательский персонал: географии учил генерал Пуликовский, русскую литературу преподавал А. А. Витберг (родной сын неудачливого гения-строителя и масона времен Александра Благословенного), уроки истории Гуревич делил с блестящим доцентом-одноручкой Форстеном (в конце 90-х годов он получил университетскую кафедру), а наш немец был популярный переводчик Лермонтова и Алексея Толстого — Федор Федорович Фидлер. Большое внимание уделялось урокам рисования, лепки и пения.

Но особого рвения к наукам, надо сказать, благодушно-либеральная педагогика Гуревича у его питомцев не возбуждала: в иных казенных гимназиях, или напр., в Peterschule и Annenschule, молодежь училась куда твёрже. Отсюда сравнительная легкость экзаменов «у Гуревича», — этим широко пользовались маменькины сынки, лодыри в усах, сидевшие на задних партах.

Зато мы усердно читали самые разные книги и дома и в классе; учителя нам не мешали, спрашивали уроки

без педантства и увлекались своими «профессорскими лекциями». Я тотчас примкнул к дружной компании юнцов-скороспелок, которых подхлестывала жажда внешкольного всезнайства, — очень поверхностного всезнайства, но это восполняло до известной степени пробелы школьной учёбы...

Для мальчиков без родительского крова (в Петербурге) имелся у Гуревича интернат. Тут было скучно, от случайного состава воспитанников, и жилось от отпуска до отпуска. Целую зиму, пока моя мать не вернулась из заграницы, я оставался в этом интернате, на попечении моих дяди с тетей — Султановых, у которых я проводил праздники. Екатерина Павловна Султанова, общественная деятельница-радикалка, писательница, подписывавшая свои собственные повести и переводные романы с итальянского, по преимуществу, девичьей фамилией Леткова. Дядя, архитектор (позже — директор Института гражданских инженеров), строил в то время кремлевский памятник Царю-Освободителю[1], в сотрудничестве с П. В. Жуковским (сыном поэта). Николай Владимирович Султанов художественной даровитостью не отличался, но был человек образованный и на редкость умен, — русский до фанатизма, с уклоном — увы — к черносотенству.

У Султановых началось мое «культурное посвящение». На подмосковной даче в селе Медведкове, (недалеко от знаменитого Останкина), куда я приехал к ним из Ниццы для поступления в Лицей, интересы духовного порядка господствовали: я попал в среду, насыщенную литературой, искусством, политическими спорами. Осенью, в Петербурге, этот круг значительно расширился: у дяди Коли собирались свои завсегдатаи: он был в дружбе с Барсуковым, гр. С. Д. Шереметевым, Собо-

[1] Этот монументальный памятник (со статуей Александра II, раб. Опекушина) был снесен после революции — за свою нехудожественность, — автором проекта был П. В. Жуковский.

левским, Лихачевым, у тети Кати — свои: Боборыкин, Полонский, Кони, Милюков, Батюшков, П. Виноградов, приезжавший иногда из Лондона. Детей у них не было в ту пору, я принят был как балованный племянник. Мне исполнилось пятнадцать лет.

Неудивительно, что как только я набрался самостоятельного духа, общаясь со старшими на правах почти взрослого, я сам стал пописывать и ушел с головой в разнообразнейшее чтение на всех четырех языках, какими был обучен гувернантками: из богатой библиотеки Султанова я брал всё, что попадало под руку.

Итак у Гуревича моими закадычными приятелями сделались гимназисты старших классов. Назову тех, с кем связан тот «добролюбовский» эпизод, о котором хочу рассказать. Эпизод, характерный для эпохи, а главное действующее лицо, Александр Добролюбов, поэт-декадент, только что выпустивший тогда «Тетрадь ном. I» афористических умозрений, под заглавием «Natura naturaus — Natura naturata», стоит того, чтобы о нем вспомнить.

За зиму интерната ближе всего сошелся я с Константином Петровичем Фан-дер-Флитом, сыном профессора физики, Петра Петровича. Он был старше меня года на три. Трудно себе представить юношу более обаятельного. Красавец собой, умница, рыцарственно-добрый, защитник слабых и угнетенных (угнетенные всегда есть в юношеском общежитии), весельчак и фантазер, унаследовавший от отца страсть к механике, и самородный эстетик во всех проявлениях мужественно-правдивой и ребячливо-чуткой души. Он отличался атлетическим сложением, красиво фехтовал, отплясывал жигу, как заправский танцор, и часами играл на флейте; был любим всеми.

Дружил я также с несколькими «приходящими» — между ними были сыновья знаменитого Николая Кон-

стантиновича Михайловского (редактора «Русского богатства») — Николай и Марк.

Николай Михайловский был гимназистом, что называется, умственным: серьезен, начитан. Но тянуло его не к литературе, а к театру. Высокий, представительный: горбатый нос, густая шевелюра, близорук (носил неизменно пенснэ), движения медленные, голос низкий, бархатный. Он образцово читал стихи и был похож на актера. О Марке Николаевиче помню смутно, рядом он казался бесцветным и малорослым дополнением к брату.

Страсть к театру сблизила Михайловских с другим «гуревичем», Павлом Павловичем Гайдебуровым (сыном редактора «Недели»). Паша был театралом до мозга костей, театралом-реформатором и общественником, мечтавшем о своем театре, о своем репертуаре, о своих постановках в духе «авангардных», как говорят теперь, сценических затей, рассчитанных притом не на избранное меньшинство, а на широкую публику и в столицах и в провинции. Свой замысел он и осуществил впоследствии, женившись на актрисе, сестре знаменитой Коммисаржевской, и создал Передвижной театр, где «перевоплощался» вместе с женой в разнообразнейших ролях. Артист из него выработался посредственный (он никогда не мог преодолеть недостатка произношения, сильно шепелявил), но он оставался до конца, несмотря на многие неудачи, энтузиастом, фанатически преданным идее нового общедоступного русского театра.

Чуть ли не ежедневно приходил ко мне и подававший большие надежды гимназист, хоть и не «гуревич», Евгений Михайлович Кузьмин. Обладая способностями исключительными, всех забивая начитанностью и смелостью обобщений, а также веселым задором, он слыл фениксом среди нас. Женя Кузьмин был товарищем услужливым, верным застрельщиком в наших юношеских проделках. В эпизоде с Александром Добролюбовым ему выпала наименее благодарная роль.

Представить надо еще двух участников, раньше чем перейти к самому эпизоду, к вечеру, организованному у меня на квартире (Надеждинская 11) в честь Александра Добролюбова. Во-первых — Тардов, он часто заходил с Фан-дер-Флитом и выразительно читал свои лирические строфы во вкусе не то Фофанова, не то Апухтина:

Мирно спит старый сад густолиственный.
Ночь волшебная негой таинственной
И томительной лени полна...

Тардов, тоже не «гуревич», был ростом мал, большеголов, белёсорус и судил о стихах авторитетно; я побаивался его критики и не дерзал прочесть ему юношеской своей поэмы «Хаскэм».

Зато восторженно хвалил эту поэму другой гимназист-гуревич, испытанный друг мой, Лев Александрович Велихов. С ним в течение долгих лет мы были неразлучны; в его семье я был принят как родной, вместе путешествовали мы по Европе, исколесили Италию, ездили в Испанию, как-то ненароком попали даже в Соединенные Штаты. Левушка был юноша недюжинных способностей, почитатель муз и общественник-идеалист, играл мастерски в шахматы (все мы играли запоем, но плохо), философствовал до хрипоты, курил папиросу за папиросой и пел горловым тенором в гимназическом хоре. Осмью годами позже он был избран в депутаты Третьей Думы от курии домовладельцев Петербурга.

Остается упомянуть еще о великовозрастном реалисте-усаче Сергееве, юноше весьма музыкальном; мы привлекли его в качестве пианиста-импровизатора. Он не принадлежал к нашему кружку, но программа вечера требовала музыки, — разве без музыки и мелодекламации создашь подобающее «настроение»?

Наш гимназический заговор заключался в том, чтобы «разыграть» новоявленного поэта-декадента (никто

из нас не знал его лично) в обстановке сугубо таинственной. Намечалось: сначала чтение в моей комнате сочиненных ad hoc стихов, прикровенных пародий, затем импровизация, конечно, выученная наизусть заранее, в стиле пифийного наития под звуки заглушенного пианино, наконец — холодный ужин с речами и с докладом о грядущем символизме.

Символизм... В эти годы только пробивались его российские побеги и каррикатурность некоторых из них была притчей во языцех. Не один Буренин потешался над однострочным стихотворением юноши Брюсова:

О, закрой свои бледные ноги...

Владимир Соловьев (не он ли, однако, родоначальник русского символизма?) увлекался своими пародиями на декадентов:

На небесах горят паникадила,
А долу — тьма.
Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама.

Нас, «гуревичей», особенно рассмешила и даже возмутила Добролюбовская книжица с претенциозно-спинозовским заголовком. До того Валерий Брюсов поместил стихи Добролюбова в тонком сборничке — «Русские символисты»... С мальчишеским задором решили мы проучить гениальничавшего автора «Natura naturaus». Какое непочтение к амстердамскому гению! Целое лето перед тем, в Медведкове, я пыхтел над «Этикой» Спинозы в русском переводе и проникся пиэтетом к великому еврею, а тут — какие-то мудрствования-выкрутасы недоросля, решившего, что он «всё постиг»! В городе к тому же ходили слухи о «уайльдизме» автора, о его франтовстве (гардения в петлице, яркие галстуки, черные лайковые перчатки) и о нравственной распущенности той клики декадентов, к какой он принадлежал...

Решено было заманить самозванного «Спинозу» в ловушку, — если попадется, литературный Петербург подымет его на смех... Ну, а если вышучивание не удастся? Что делать, на то и молодость, чтобы не бояться риска. Да и затея сама по себе соблазняла: целое театральное представление с распределением ролей, тщательной режиссурой, репетициями.

Главным режиссером оказался, само собой Паша Гайдебуров. Он отнесся к делу с присущей ему точностью. Рабочий кабинет мой (служивший мне и спальней) обратился в некую камеру-оскуру: стены, шкафы, полки с книгами были затянуты черной оберточной бумагой; в углу притаилось, невидимое за ширмами, пианино. Сочинены были к случаю стихи самые замысловатые, но без лишней утрировки. Читать решили перед специально сооруженным налоем с прикрепленной к нему толстой восковой свечкой, — лампы, тогда еще керосиновые, должны быть погашены. На налой «для настроения» решили положить череп, а чтобы сделать убедительнее стихотворную импровизацию, которой заканчивалась программа, достали что-то вроде треножника, — для вдохновительного дыма была припасена пачка «монашек».

Кузьмину мы поручили миссию дипломатическую: пригласить виновника торжества на его «чествование» и пригласить так, чтобы заранее настроить на лад возвышенный. В конце концов мы сами во время репетиций нашего «действа» увлеклись этим «театром», подчас забывая, что вся инсценировка не более, как мистификация: черная комната, мерцающая свеча на налое, череп, проникновенный бас Николая Михайловского и минорные аккорды Сергеева за ширмами — всё это как ни как действовало на воображение. Театр — всегда театр. И надо признать: исполнители оказались на высоте.

Добролюбов тотчас отозвался любезным письмом, но в стиле необычайном, с оборотами речи весьма своеоб-

разными: почти перед каждым существительным стояло почему-то прилагательное «человеческий». Поражал и почерк — какой-то жирно-графический. Но смысл был ясен: благодарит, придет. Тот же Кузьмин взялся за ним заехать на дом, для верности.

Итак, занавес поднят. Действующие лица в сборе. Добролюбова я встретил как хозяин вечера, но ни с кем сразу не познакомил. Кузьмин усадил его рядом с собой на тахту.

Спектакль начался. Все мы облачились в подобие хламид, сшитых из простынь. Верховный жрец пиитического ритуала Михайловский и его помощник Гайдебуров для большего эффекта сняли гимназические куртки и засучили рукава рубашек: из-под хламид высвобождались голые руки, для которых нашлись золоченые запястья. Монашки задымили, Сергеев пустил в ход свою сердцещипательную «лунную сонату», мы уселись на полу (нельзя же допускать такой вульгарности, как «человеческие» стулья!). Читавший стихи подходил к налою и, смотря на череп, скандировал свои строфы. Добролюбов слушал, может быть, и не совсем слушал, но казался сосредоточенным, растроганным и благодарным.

Настал мой черед. Я написал к случаю целую поэму, снабдив ее иллюстрациями, — мы изготовили их вместе с моей сестрой Еленой. Стихи были на тему — происхождение человека: человекообразный пращур скитался по тропическим лесам и болотам «один с дубиною в руках» (реминисценция о Дарвине, которого я проглотил незадолго перед тем, вместе с Геккелем и Фогтом, — недаром наметил я естественный факультет). Образ мерещился убедительно: моим неандертальским призраком, говоря по совести, я даже увлекся немного; вместо пародии получились просто надутые вирши.

Разрешительным аккордом явилась моя же импро-

визация (конечно — вызубренная наизусть) под воздействием месмерических пассов Михайловского и Гайдебурова. Они, будущие лицедеи, оказались во всеоружии и с самым серьезным видом повергли меня в транс, высоко воздымая голые руки в запястьях и произнося магические заклятия. Вдохновение постепенно накатывало на меня, и вот, шатаясь, захлебываясь, я стал бормотать замогильным голосом рифмованные строфы, тяжело дыша на расчитанных паузах. Сергеев из своего угла умело вторил мне; хор слушателей напряженно внимал; свеча на налое тускло догорала, освещая лица сидевших кружком на полу гиерофантов... Вижу всю сцену, как будто всё происходило вчера. Особенно трогателен был атлетический, усатый Фан-дер-Флит в распахнувшейся простыне, из-под которой поблескивало серебряное шитье гимназического мундира, — глаза выпучены, красивые припухлые губы полураскрыты, во всей фигуре полное недоумение...

В «импровизованной» поэме дело шло о людях-каторжниках судьбы, роющих землю в какой-то неведомой стране по велению неведомых духов. Длилась комедия минут пять, с внушительными паузами, которым мог позавидовать Московский Художественный.

В конце импровизации я упал в беспамятстве на пол, перед треножником... Впрочем, меня скоро привели в чувство, а все актеры, сняв хламиды, направились в столовую.

За ужином я представил нашему гостю присутствующих и впервые рассмотрел его самого. Он был благообразен: невысокого роста, бледное, чуть одутловатое лицо, горбатый нос; очень черные глаза в длинных ресницах поражали горячим блеском; упорную волю выдавал плотный подбородок. Но голос был слабый, застенчивый.

Началась дружеская беседа, призносились речи, и я выступал опять — произнес речь... о символизме.

Добролюбов, видимо, и речью остался доволен. Сказал, что на него повеяло светом от моих слов (точно помню), и дополнил их своими комментариями, даже графически изобразил на бумаге свое понимание различных художественных стилей: классического, романтического и символического. Рисунок долго хранился в моих бумагах.

Поблагодарив за прием, он уехал около полуночи, а мы, как только захлопнулась за ним дверь, чуть по полу не катались от смеха. Всё удалось на славу! Наша ерундистика была принята за чистую монету... Но в то же время, хоть мы и не признавались друг другу, каждому из нас стало немного совестно, что так посчастливилось провести этого доверчивого, пронизанного какой-то верой в себя, очень искреннего, сердцем преданного литературе и, вероятно, не совсем нормального юношу. Мы решили не рассказывать направо и налево о происшедшей мистификации... Бог с ним! Одержимый какой-то, беспомощный мечтатель...

Но шила в мешке не утаишь. Шалость узналась, Добролюбову ее «разъяснили». Он был вне себя от обиды.

Прошло несколько дней. Как-то вечером явился ко мне морской кадетик. Представился — брат Александра Добролюбова (Георгий), просил от имени брата пожаловать к нему на «ответный вечер». Я благоразумно уклонился от приглашения...

А еще через несколько дней получаю, от самого пострадавшего, длинное письмо, на сей раз далеко не символического содержания, хотя прилагательное «человеческий» прилагалось опять ко многим существительным. В письме ядовито рассказывалось о том, как он, Добролюбов, встретив на «человеческих» улицах около академического сквера на Васильевском острове некоего Кузьмина, подошел к нему и «человеческим» зонтиком приласкал его, Кузьмина, по «человеческой» физиономии.

В тот же день я спросил у Кузьмина:

— Добролюбов побил тебя зонтиком?

Кузьмин не стал спорить, он заранее примирился с участью козла отпущения.

Тем дело и кончилось, да не совсем. За Добролюбова на всех нас, и на меня в частности, многие вознегодовали в литературных кружках. Эпизод обсуждался в редакции «Северного вестника», меня по головке не погладили. «Передовым» Петербургом всякое новаторство пиитической молодежи принималось как некая грядущая правда, издеваться над «декадентами» предоставлялось рутинерам и пошлякам, Буренину и его нововременским читателям. Недаром никогда Мережковский не простил Владимиру Соловьеву его пародий на декадентов. К тому же у Добролюбова был уже круг почитателей. Писал он тогда слабо, но обладал даром увлекать, привораживать...

Итак, наша гимназическая шалость показалась Петербургу недопустимым посягательством на святая святых поэзии. Приговор этот по адресу еще не вылупившихся из гимназических курток юнцов был слишком строг, пожалуй, — в сущности ведь увлеклись-то мы, приманивая Добролюбова на посмеяние, театральностью затеи, а вовсе не желанием жестоко его ущемить... И всё-таки эта шалость была, конечно, злой шалостью, и обидели мы зря юношу, который меньше всего заслуживал обиды. Он доказал это всей своей последующей жизнью.

Поэт Тардов, — строчки которого о луне над «садом густолиственным» я запомнил, — единственный, кажется, из участников «добролюбовского» вечера продолжал литературную деятельность и при большевиках. Он подписывал статьи Т. Ардов. Лет тридцать тому назад, попалась мне на глаза статейка его в одном из советских периодических изданий. Снисходительно-

весело рассказывает он об эпизоде 95 года, но к сожалению — неточно и с ненужными прикрасами... И ни слова о самом важном: о дальнейшей судьбе Добролюбова, о его прояснившемся творчестве уже со следующего, выпущенного в 1900 году, «Собрания стихов» (за 1895-98 годы), о замечательном, появившемся в 1905 году, последнем его сборнике прозаических и стихотворных отрывков — «Из книги невидимой», об увлечении его толстовством, о переходе на положение поэта-странника, о днях послушничества в Соловецком монастыре и о днях в психиатрической больнице (куда его поместили родители, чтобы уберечь от каторги за «оскорбление святыни и величества»), о полном разрыве с литературой и о деятельности в качестве насадителя братских «поселков» в приволжских губерниях и в Сибири[2].

На Добролюбове, «божьем человеке», странствующем проповеднике, сведения о котором прекратились после революции, стоит остановиться: как показательно для русского самопознания это превращение эстета-декадента в христианствующего народника! Тогда же, еще в 95 году, и особенно после его «Собрания стихов» пятью годами позже, я почувствовал какого-то другого Добролюбова за декадентскими его чудачествами и жалел, что происшедшая с ним «история» мешала нашему сближению. Наводил о нем справки.

Александр Михайлович Добролюбов принадлежал к зажиточной семье (отец — видный петербургский чи-

---

[2] О судьбе Добролюбова после революции ничего не известно. По крайней мере, родной брат его, Георгий Михайлович, с которым я встречался в Париже, не мог ответить на этот вопрос. Он сказал мне: «Достоверно только, что в 1918 г. брат Александр проживал в Баку. Что с ним сталось позже, жив ли до сих пор? Не знаю». К. Мочульский (в своей последней статье, напечатанной в кн. 32 «Нового Журнала») замечает: «По слухам, Добролюбов погиб во время гражданской войны 1918 года».

новник). У него было три брата и четыре сестры. Сам он — старший, родился в 1876 году. Сестра Маша, на год его моложе, славилась красотой — нет, больше чем красотой: одухотворенной прелестью, которая и сводила с ума, и вызывала невольное благоговение... По этому поводу слышал я от одного петербуржца, близко знавшего всю семью Добролюбовых, рассказ о том, как Д. С. Мережковский, — он дружил с Александром Михайловичем и ценил его очень высоко (в книжке «Не мир, но меч» сравнивает с Франциском Ассизским[3]), — на одном из «Религиозно-философских Собраний», говоря о живописи Ренессанса восторгался удивительной гармонией земного и небесного, найденной художниками кватроченто в изображении Богоматери... И вдруг, обернувшись случайно на стоявшую около Машу Добролюбову, он невольно замолк и воскликнул:

— Мадонна!

Я видел фотографию Маши у младшего брата ее, Георгия Михайловича. Ей 28 лет на этом снимке (в костюме сестры милосердия). Действительно — красавица и мадонна, однако не столько типа итальянского Возрождения, сколько — мадонна с картины Мурильо...

Мария Михайловна Добролюбова была существом необыкновенной душевной избранности. «Делать добро» было ее призванием. Окончив Смольный институт (с шифром) она тотчас помчалась «на голод» в Приволжские губернии; когда вспыхнула японская война — уехала в Сибирь, где самоотверженно работала в качестве

---

[3] «Я не сомневался, — пишет (правда, как всегда легкомысленно-неосторожно) Мережковский по поводу одной беседы с Добролюбовым, — что вижу перед собой святого. Казалось вот-вот засияет, как на иконах, золотой венчик над этой склоненной головой, достойной фра Беато Анджелико. В самом деле, за пять веков христианства, кто третий между этими двумя — св. Франциском Ассизским и Александром Добролюбовым? Один прославлен, другой неизвестен, но какое в том различие перед Богом?».

сестры Георгиевской общины... И умерла она трагически, как умирают избранницы. В годы нашей первой революции (1905-06 гг.) Маша Добролюбова отдалась беззаветно политической борьбе, вошла в боевую организацию и должна была (выпал жребий) участвовать в каком-то смертоубийстве. Но не могла. Не из малодушия — совесть не позволила: убить. И Маша приняла яд... Ей было всего двадцать девять лет. Так, по крайней мере, решила молва, — скоропостижную смерть цветущей здоровьем девушки иначе было не объяснить.

Со старшим братом Машу тесно связывала общность духовной настроенности. Она тоже принадлежала к породе «чистых сердцем»...

В 1897 году Александр Добролюбов отрекся от своего декадентского чревовещательства и стал религиозным мыслителем. Он «опростился» по Толстому, «ушел в народ», — взыскуя Нового Града, начал странствовать. С той поры всю Россию исходил он вдоль и поперек с котомкой за плечами, углубляя в сердце любовь к ближнему, благословляя тварь земную и всё Божье творение. В первое время этот страннический восторг (то, что Флоренский называл «влюбленной жалостью о всём сущем») он выражал стихами, и стихи его почти всегда звучат очень подлинно по-народному — от сердца и от полноты слияния с народом, без сентиментальной рисовки и литературной вычуры... Вот, например, строчки, сочиненные им «на пути из Нижнего в Балахну»:

Горы, холмы, земли — братцы, сестры мои,
Даже камни дороги — други верны мои,
Неба своды, лучи — как отцы мои,
Звери дикие — братцы милые,
Реки тихие — обрученные мне, навсегда мои.
А и мир вам, сестры звездочки,
Звезды ясные — вы цветы небес,
Все цветы полей в венцах царских,

Лучи солнечные — гонцы радостные,
Камни мирные, придорожные, молчаливые,
Я пред вами, пред всеми лицом ниц до земли простираюсь,
От вас всех озаряюсь,
И былиночка-сиротинушка, ты — родимая.

О своих странствиях по Руси великой еще безыскусственнее вспоминает Добролюбов в прозаических отрывках. Вот один из них — «По дорогам»:

«Странник в желтеньком полушубке идет по дороге. Широкая столбовая дорога легла, как стрела, оперенная двумя рощами. Еще вовсе темно, но привычные ноги бьют мерзлую землю. Никто в этот час, даже дорожный товарищ не заметил бы, не узнал, что деется в душе странника. Но в глазах его тихие слезы молитвы о всех и за всё, за погибающих в бурной степи, за плавающих, за всех трудящихся, за младенцев и за разбойников, за всякую травку, за скот — милый крестьянский живот, за поля и за лютых зверей, за свободную птицу, за всякую песчинку земную, за небо и землю, за долины и горы, за всех богатых и нищих земли. Мир и благословенье несет он сестрицам-березкам и мостику, закрытому снежным заносом. Мир несет он и речке и старается узнать ее сердце, как лежать ей там до самой весны».

А кончается этот отрывок так:

«В простодушных деревнях странника привечают еще из окна. Даже недоверчивые фабричные улыбаются ему. И по всем уголкам — на равнинах, в лесах и горах — везде понемногу рассеяны благочестивые мудрые кроткие люди: задумчивые женщины, парни с нежной душой, степенные мирные домохозяева, похожие на родных отцов, строгие и готовые всё простить старички. Даже стыдливые дети зазывают в иных местах странника. Так идет он всю жизнь и на дороге заболевает и умирает». («Из книги невиди́мой»).

О страничестве Добролюбова ходили слухи и в Пе-

тербурге. Кое-кто из моих знакомых встречал его, слушал его наставления...

Говорить с ним интересно было и на литературные темы. Он был весьма начитан, знал несколько языков, — его книги пестрят эпиграфами из Рескина, Вл. Соловьева, Плотина, Паскаля, Шеллинга, Эпикура, Гераклита, ссылками на пророков, на Откровение Иоанна, на Зенд-Авесту, Кабаллу, на Буньяна, Климента, мужа апостольского, Франциска-Ассизского, Павла Тарсянина и Будду. Но в ту пору больше всего заинтересовывало в его писаниях, во всём духовном облике — толстовство, «опрощение», мистическое народничество, переходившее в умиленный, разнеженно-благостный пантеизм:

Все цветы полей в венцах царских,
Лучи солнечные — гонцы радостные,
Камни мирные, придорожные, молчаливые,
Я пред вами, пред всеми лицом ниц до земли простираюсь,
От вас всех озаряюсь...

Этот народный стиль — от акафиста, от псалма, от народной песни — знаменует собой глубокий перелом в душе поэта-уайльдиста, происшедший под напором неодолимой религиозной тревоги...

До чего характерно охватившее поэта влечение к странничеству! Отряхнув прах «литературы» и всяких культурных изощрений, он опьянил себя новой своей миссией скитальца по крестьянским просторам и начал славить страннический свой подвиг песнями, напоминающими не то наши «духовные стихи», не то гимны Симеона Нового Богослова. Вот еще строки одного из этих стихотворений Добролюбова. Они поразили меня еще тогда, полвека назад, непосредственностью чувства на фоне тогдашней петербургской и московской символической романтики, такой заимствованной у писателей Запада, такой надуманной подчас:

Что за горами дальними
После тех пустынь глубоких северных,
Не доходя ведь гор лесистых,
Я видел там речку древнюю и славную.
Заросла талами, луговинами,
Вся украшена равнинами поемными.
Там проходят только страннички свободные,
Беспокойные орлята неудержимые,
Ветхому не подзаконные,
Никому и ничем неподневольные...

Возвращаясь из своих странствований к семье в Петербург, Добролюбов наведывался и к бывшим мирским друзьям своим, и к бывшим недругам. Сам он говорил: «Захожу к тем, которых я, может быть, обидел, и к тем, которые меня обидели»... Очевидно, я принадлежал ко второй категории.

«Странником», в одно зимнее утро явился он и ко мне. Явился без предупреждения, с черного хода; горничной, отворившей дверь, сказал: «Передайте барину, что к нему пришел странник».

— Барин, к вам странник пришел, — недоуменно повторила горничная.

— Какой странник? — мне в голову не приходило, что это — тот самый Александр Добролюбов.

— А такой... Не старый, с котомкой, чудной.

— Ну, просите...

Никогда еще не забредали ко мне «странники». Я знал, что такие водились на Руси, но в Петербурге им было не место как будто, да и полиция их недолюбливала. А ведь интересно... странник!

— Просите в столовую, — повторил я, — и подайте чаю.

Горничная через минуту вернулась.

— Не идет. «Не надо, — говорит, — только погреться».

Я пошел в кухню и сперва не признал гостя. Передо мною стоял плотный молодой человек интеллигентного

вида в крестьянской сермяге и валенках. Темная бородка высовывалась из-под платка, завязанного вокруг шеи; в руках он держал треух. Лицо было румяное, одутловатое, черные горячие глаза уставились на меня пронзительно. По этим глазам я и узнал его.

Чтобы сломать лед, я начал с покаяния:

— Много воды утекло, Александр Михайлович. Надеюсь — вы нам простили мальчишескую выходку?

В ответ он только заулыбался и махнул рукой, но в комнаты так и не вошел. Я усадил его за кухонный стол и заставил выпить стакан чаю.

О чем мы говорили? Боюсь перепутать. Разговор длился с полчаса. Он говорил о самом важном для себя, о чем уже привык говорить: о народе, о Боге, о душе. Говорил, произнося слова по-народному, чуть нараспев, но без всякой рисовки... Да, Толстой наставил его на подвиг... Упомянув о своем скитальчестве по русским весям со словом утешения, он скромно поправил себя:

— Да нет, не учительствовать пошел я к народу, а понять народ, услышать весть, затаенную в народе... Сам я еще...

Он не договорил. Я понял, что он сам еще себя не нашел окончательно и ждет, когда в нем, из него, неписанная, несказанная засияет правда жизни... Не раз после этого, повидимому, Добролюбов менял точку зрения на эту правду, примыкал то к одному, то к другому сектантскому толку, переживал даже приступы полного неверья в Христа, но в конце концов он создал среди приволжского крестьянства целое движение (около 1903 года), ближе всего стоявшее к молоканам.

Я часто думал об этой краткой моей беседе с бывшим декадентом Добролюбовым и всё больше понимал, что слова его о «правде», о народной, русской правде ума и сердца, не совпадающей с церковной догматикой,

не укладывающейся в рамки никакого освященного веками вероучения, что эта мучительная потребность услышать Бога в последней глубине совести — и есть то, что мы в праве признать явлением очень русским, если хотите — национальным. Русский человек, пусть и неверующий, «духовной жаждою томим»...

Русский богоискатель ищет не традиционной веры, а своей, рвущейся из оков предписанного, религиозной истины. Отсюда любовь простонародья к религиозному мудрствованию... И как близка эта любовь и нашему культурному богоискательству! Вера самых ярких выразителей русской религиозности по большей части — что-то очень личное и неясное, и обращается вовнутрь, к иррациональности духа...

Понятно, почему так бедна наша метафизика — всегда на помочах у какого-нибудь немца. Русский человек, задумываясь о тайне мироздания, ищет Бога — Бога в себе самом, в единственной непосредственно ощущаемой глубине сознания. На этой глубине мышление соприкасается с нравственной волей: мудрость сердца, свет добра, любовь как бы отожествляются с божественным началом, с веянием духа. В этом смысле, мне кажется, надо понимать и слово Достоевского о «народе-богоносце».

Сам Достоевский всю жизнь терзался на грани святости и бесовщины. Может быть, это больше всего и притягивает к нему. Никто не проникал глубже в поисках Бога природу добра и зла и не колебался мучительнее между обетованным раем и дьявольской преисподней. Богоискательство Толстого такое же русское, как и богоборчество Достоевского. Но Толстой душою своей куда ближе к земле и гораздо грубее умственно. И всё-таки вера Толстого не менее подлинна от этого, и не менее выстрадано им право ссылаться на Христа. Конечно, экзальтированная гордыня гениального писателя, решившего начать историю христианства сначала,

— дилетантские толкования Евангелий, — сродни позитивной критике XIX века: Ренану, Фейербаху. Но «неверие» Толстого религиозно по существу, и до чего показательна для русского богоискательства именно *эта* религиозность, непримиренная с учением церкви! Толстой, потеряв «детскую веру», спасся от смерти, когда внезапно предстала перед ним, как откровение, евангельская правда о спасении человека любовью, приобщающей смертную личность бессмертию всего человечества. Вот сущность толстовской веры: иного и не мыслил Христос по Толстому, и потому доводивший всегда свою мысль до конца Толстой увидел в церкви препятствие на пути к истине и сделался борцом против церкви.

Александр Добролюбов таким борцом не сделался. Убедительно свидетельствует об этом изданный в 1905 г. «Скорпионом» упомянутый сборник — «Из книги невиди́мой» (с ударением на последнем и). Остановимся еще на этой замечательной книжке.

Начинается она таким «Предупреждением к образованным людям». «Я человек, воспитанный в так называемом образованном обществе, но Бог поставил меня на другую дорогу. Несколько лет я провел в уединении и в духовной пустыне, в искании и труде и молчании среди молчаливого трудящегося народа. Детскими, может быть, для многих смешными шагами я вступил на путь веры и дела, на искренний путь мой. Живя среди всеми презираемых людей, я услышал их простой глубокий язык и увидел, что он может высказать всё так же и лучше, чем сухие слова образованных... Прежде я знал много языков, но не знал одного — истинно-сердечного... Соединение, соединение — вот слово, которое я нашел в народе. Вместо разделения соединение всего, вместо сухого рассудка всеобъемлющее духовное устремление, вместо изучения частей, вместо рабства отдельных частных наук — вера, всё творящая, дающая

место свое изучению видимого мира и делу и телесным трудам, но главное — соединение и вера».

На пути этой веры Александр Добролюбов, повторяю, отошел от Толстого, преодолев рассудочный критицизм учителя сердечным наитием, восторгом любви к Богу Живому и ко всему сущему. Толстой, в поисках смысла жизни возлюбив Христа, отверг церковь, священную иерархию, таинства, религиозную символику. Добролюбов тоже отступил от церковного культа, но стал мистиком, утверждающим чудо всемирного преображения. Он говорит: «Вот часть пророческая — пророчество нового завета, пророчество об окончательном преображении вселенной»... «Разве невидимый огонь не сильней видимого? разве не наш дух в грехопадении устроил весь заблужденный путь мира? Разве не сгорит от огня любви этот мир смерти? и смерти не будет уже».

Александр Добролюбов обрел веру преображающую, огненную. Тут он горячо спорит с Толстым и его последователями. «Вы и Толстой, — говорит он, — запрещаете много исследовать о невидимом мире, о конце мира, о всех тайнах. Вы хотели освободиться от современного неверующего общества, от яда неверующего образования, но вы не освободились. Это возвращается в вас закваска материалистов, закваска грубо положительной науки. Я слышал от тебя, брат Лев, древнее правило мертвых школ: нужно размышлять с наименьшей затратой сил, довольно знать, что есть Бог. Но тогда не откинуть ли и всю веру, не довольно ли и без Бога только любить людей? Нет, братья! не жалейте сил на вечной дороге».

Об отношении Л. Толстого к Добролюбову красноречиво говорит упоминание о нем великого писателя в письме к дочери Татьяне Сухотиной по мужу. Когда из Ясной Поляны Толстой решил «уйти», окончательно порвав с семьей, потянуло его на Волгу, в одну из брат-

ских «колоний» Добролюбова, по дороге намеревался он навестить сестру свою, монахиню, в Оптиной Пустыне. Об этом намерении Л. Толстой, в своем предсмертном письме, и сообщает любимой дочери. Факт, несомненно, чрезвычайно существенный для биографии Толстого, — можно только удивляться, что критика не обратила на него должного внимания. Толстой, уходящий перед смертью в Добролюбовский поселок на Волге, уже не тот Толстой, что покорствовал Черткову! Мистическое сектантство Добролюбова — иного порядка.

«Из книги невиди́мой» — исповедь мистического богопознания. Автор на протяжении двухсот страниц находит, обращаясь к Богу, слова поистине озаряющие. Никогда не кажутся эти слова придуманными. Добролюбов *одержим* чувством Бога, захлебывается от вездесущей близости Его: «И я воскликнул: «Живому, Живому, Живущему в века веков, Безначальному, Бесконечному, Невидимейшему, Единому отдаю, отдаю жизнь мою. Я не Ты, мой дух не Твой дух, Твой дух не мой, но я подобен Тебе, Отец».

Та же одержимость в стихах, похожих на псалмы (из отдела «Ты победил, Галилеянин!»):

Господи, где сила Твоя и весна Твоя?
Где на земле обитает торжество Твое?
Возврати меня, Жизнь моя, в сердце Твое,
Возврати мне сердце дней древних,
Возврати мне веру и душу мою,
Напиши меня на руке Твоей,
Напиши стены мои на руке Твоей,
Стены мои всегда у очей Твоих!
Помяни дни Твои торжественные, непобедимые,
Когда рука Твоя вела меня и в мраке!
Братья, воскликните к Богу голосом радования!
Я повстречал Его на пути моем.
Сзади приблизился Он ко мне,
Невидимо прикоснулся Он ко мне,
Поразил меня на земле Своей,

Наступил на меня, победил меня,
Боролся со мной с великим одолением,
Назвал меня «богоборец мой»
И в сумерках утра благословил меня...
...Сочетался со мной браком таинственным.
В море морей втекли реки мои
И видал я в струях имена его,
Нет конца именам Его.
Отец мой и Сын мой, возлюбленный мой,
Старший брат мой, невеста моя и сестра моя,
Правая рука моя,
Он — вся жизнь моя и душа моя!

«В великом уничижении, в великой тайне, в чистоте, целомудрии, в великом смиренномудрии, в великой простоте скрывается Он. Он Бог сокровенный».

Обращаясь с памяткой-письмом к брату Георгию перед его уходом на войну, Александр Добролюбов восклицает: «И пусть я погибну, но я буду искать Его даже до смерти, среди бездны и бездн». «Он — Самый Истинный, Самый Совершенный, значит и Самый Живой. Только у Него полная жизнь, потому что имя Его — Жизнь Бесконечная. Скорей можно сомневаться в жизни всего, чем в жизни Бога... Он Истина Живая Немертвые славы, Благословенный Бог истины».

И тем не менее, Александр Добролюбов, мистик высшего разума и преображающей воли, в то же время — «опростившийся» толстовец, сокрушенно отвергшийся всей ложной культуры некрестьянского мира, чувствующий себя защитником рабов среди рабовладельцев, «в том великом современном Вавилоне знаний и роскоши, среди этой всемирной пустыни»... С тем же толстовским абсолютизмом отрицает он искусства, науки и грезит о возвращении человечества к святости первобытного неведения.

«Как смерть — так тяжка мне ваша жизнь, — обращается он с письмом в редакцию «Весов». — Только

телом и разумом занимаетесь все вы, а духа не знаете... Все ваши книги, все ваши искусства, вся ваша наука, всё ваше образование, все ваши города и обычаи — одна великая пустыня». В частности, восстает он против поэзии как стихотворства: «Чем более вы будете *забывать* об одежде стихов, о наружном размере, о непременном созвучии букв в конце каждой строки, только тогда совершится песня свободная, неудержимая и место ей будет Церковь и Жизнь. И тогда Бог даст ей бессмертную одежду и истинно прекрасную».

В одном из поселков Добролюбова провел около года другой опростившийся поэт, Леонид Семенов Тян-Шанский (часто приходил ко мне в 1904 году; издательство «Содружество», которым я ведал, напечатало его книгу стихов), застреленный крестьянами в 1917 году. А. П. Семенов Тян-Шанский, брат безвременно погибшего поэта, пишет в изданной им брошюре (на ротаторе)[4]. «Об А. Добролюбове, в колонии которого он жил как бы в особом духовном послушании, брат ни с кем из родных, кроме как со своей младшей сестрой, никогда не говорил, потому что считал его настолько духовно высоким, что разговор о нем с непосвященными признавал, вероятно, чем-то вроде кощунства»...

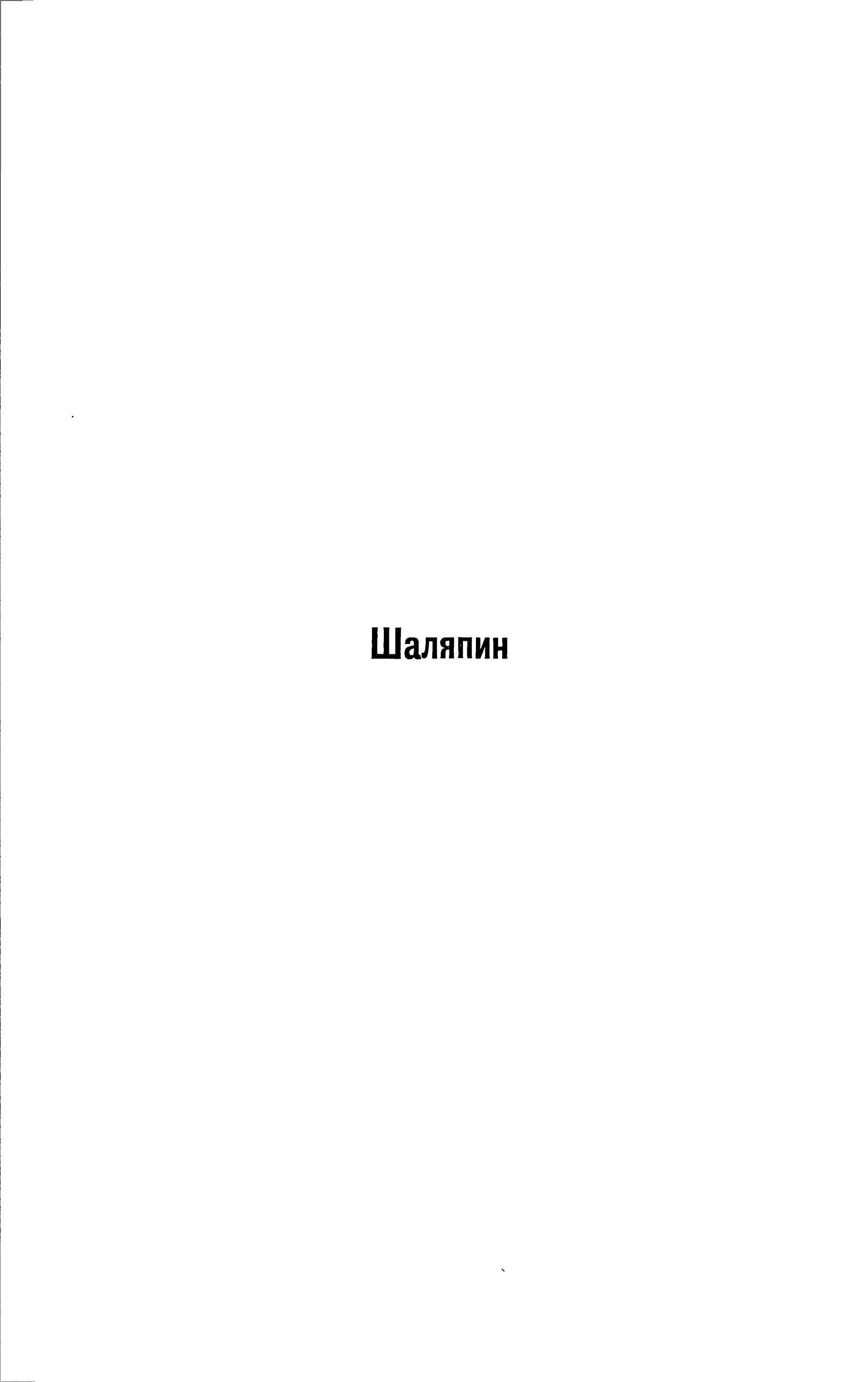
Не все русские поэты родились Добролюбовыми и не все, вняв Толстому, отверглись эстетики, но чрезвычайно характерна для русской поэзии, особенно — для «передовой» в начале века, ее связь с богоискательством: с духовидцем Владимиром Соловьевым, с богоборцем Достоевским и его антиподом, христолюбцем Ясной Поляны. Характерна для русских поэтов и религиозность символизма, вспыхнувшего накануне революции заревом романтической мистики в стихах Ивана

---

[4] Изд. Православного Детского дома «Милосердный Самарянин», Мюнхен.

Коневского, Андрея Белого, Александра Блока. Не гражданским свободолюбием загорелась она, русская поэзия, хотя представители ее в «страшные годы России», конечно, призывали политические перемены, от которых зависело всё историческое будущее, — она загорелась (часто и в связи с революционными настроениями) тревогой иных, духовных исканий: «декаденты», вскормленные Западом, парнасским эстетством Запада и его «Проклятыми поэтами», легко уходили из кумирень красоты, чтобы молиться по «Книге невиди́мой».

Сдается мне, что большая подпольная работа совершается и сейчас в России: чем грубее, убийственней ее действительность, тем одухотвореннее в ней мука о свете любви. На фоне этой действительности не кажутся ли «добролюбы» предтечами какой-то грядущей мистики? И фигура самого Александра Добролюбова, с которым меня связывают гимназические воспоминания, не вырастает ли в знаменательное, наводящее на многие раздумья, очень русское и очень значительное явление?



Шаляпин

В своей книжке «Маска и Душа» Шаляпин говорит: «Я вижу безмерность русского человека вообще, какою бы она ни была», «не знает как будто никакой середины русский темперамент», «такова уж наша странная русская натура, что в ней всё дурное и хорошее принимают безмерные формы».

Не знаю, насколько верны такие обобщения: всегда спорны характеристики целого народа... Но, несомненно, таковы сценические образы, созданные Шаляпиным, да и в нем самом всё как-то безмерно. Не было границ его самоутверждению и в любви вдохновенной к театру, и в трудовом упорстве, и в привязанности к утехам жизни, и в избалованности славой. «Безмерно» и всё искусство Шаляпина: поражало в нем не столько мастерство оперного певца, сколько некая звучащая стихия, для которой «законы не писаны», потому что она сама творит закон, исходя не от школьной преемственности (от других певцов-предшественников на европейских сценах), а откуда-то изнутри, из недр национального духа, как народные песни и былинный эпос.

Стихия вредила Шаляпину-человеку. Он казался подчас грубоватым, даже беспощадным — на фоне созданных им сценических образов, отразивших всю гамму глубоких человеческих чувств. Богатырская индивидуальность не умещалась в обычных рамках, взрывчатое воображение как бы выбрасывало ее за пределы действительности. Шаляпин в жизни поневоле продолжал ощущать себя на сцене, не столько жил, сколько «играл себя» и от наития данной минуты зависело,

каким, в какой роли он себя обнаружит. Эта большая жизнь в непрестанной работе над самоусовершенствованием и в непрерывных триумфах, со спектакля на спектакль, из города в город по всему миру, была сплошным лицедейством. Меня не удивило, когда мне сказал приятель, часто бывавший у Шаляпина перед его смертью: «Какой великий артист! Представьте, даже на краю могилы, сознавая, что близок конец, он чувствует себя как на сцене: играет смерть!».

Для таких абсолютных творцов-художников стираются грани между реальным и призрачным.

Встречи с Шаляпиным, в течение почти полувека, рисуются мне тоже актами какого-то призрачного «действа» с прологом и эпилогом. В моей памяти Шаляпин, певец и мим, предстоит жизни на ее подмостках поистине мифическим олицетворением художника сцены.

Пролог. Занавес поднят над петербургской гостиной (в последний год царствования Александра Третьего). У моей матери — дневной прием. Приглашенных много, смесь светского служилого Петербурга с представителями артистического мира.

Сдержанное жужжание голосов, французская речь, запах духов (ими тогда злоупотребляли и дамы и мужчины) в неярко освещенной приемной с картинами на всех стенах и малым роялем Беккера в углу. Тесновато и в гостиной, и рядом в столовой от чопорных штатских и поблескивающих пуговицами военных сюртуков, вперемежку с расширяющимися книзу женскими платьями, на фоне старинной мебели.

Все давно в сборе и с нетерпением ждут виновника торжества — певца, двадцатидвухлетнего юношу, о нем нам прожужжал уши виртуоз-балалаечник, основатель великорусского оркестра В. В. Андреев. Уверял Андреев, что никогда не слышал баса прекраснее: начинающий певец, самородок, ни у кого толком не учился и

происхождения самого скромного; сызмала терпел нужду, бродяжничал, пробивался мелкими ремеслами, с пятнадцати лет пел в оперных хорах, был кем-то замечен, выступал в Тифлисе... Теперь некий импрезарио устроил его в Панаевском театре, но друзья горячо хлопочут о дебюте на императорской сцене. В нашем доме выступал он впервые. Зовут молодого баса — Шаляпин.

Мне, в ту пору реалисту-гуревичу пятого класса, было поручено заботиться о певце и его аккомпаниаторе (помнится — Таскин) в промежутках между пением. С этой целью личную мою комнату я обратил в «артистическую». Андреев предупредил, что басу перед выступлением нужен стакан вина для храбрости; вино я пристроил на своем письменном столе.

Он приехал, опоздав на целый час. До последней минуты что-то не ладилось с фраком... Этот знаменитый фрак с чужого плеча, подарок его первого учителя, тенора Усатова (о нем вспоминает Шаляпин в своей автобиографии), надо сказать — сидел плохо. Главное, рукава были коротки: смешно высовывались из них манжеты, большие красные руки казались еще больше. Ростом этот желтоволосый юнец был велик и сложения атлетического. От него несло свежестью и силой. Лицом не красив, но значителен. Гордо откинутая голова со срезанным затылком и непокорным коком волос над высоким лбом, глубоко сидящие, небольшие, холодно-голубые глаза (разбойничий «белый» взгляд) в очень светлых ресницах и широко-открытые вздрагивающие ноздри короткого носа — облик русский с явной примесью финско-поморской крови.

Плохо сидевший фрак конфузил, сердил его: то и дело поправлял он галстук и старался принять непринужденный вид, чувствуя себя неловко в этой жужжащей толпе нарядных петербуржцев, разглядывавших его с любопытством. Заметил он и явные по своему адресу насмешки кое-кого из представителей молоде-

жи, — настолько заметил, что, видимо, на всю жизнь затаил обиду. Вот как вспоминает он сам («Маска и Душа») об этом светском дебюте: «Признаком большого успеха явилось то, что меня стали приглашать в кое-какие светские салоны. Мое первое появление в одном из таких салонов, кстати сказать, возбудило во мне сомнение в подлинной воспитанности так называемых людей света. Фрак, не на меня сшитый, сидел на мне, вероятно, не совсем безукоризненно, манеры у меня были застенчиво-угловатые, и за спиной я в салоне слышал по своему адресу смешки людей, понимавших, очевидно, толк в портновском деле и в хороших манерах».

И тем не менее с этого приема началась большая карьера Шаляпина, и сам певец никогда этого не забывал: сколько ни встречался, бывало, с моей матерью, непременно напомнит преувеличенно-ласково: «Голубушка, ведь вы тогда-то, первая! Крестник я ваш», — и расцелует.

Нечего говорить о том, что, несмотря на злополучный фрак, успех Шаляпина был полный. Голос его околдовал присутствовавших, среди которых было несколько компетентных судей: из певцов — первый тенор Мариинской сцены Фигнер и балованный петербургскими дамами баритон Яковлев, из музыкантов — скрипач Лев Семенович Ауэр... К сожалению, среди слушателей оказались и те бесцеремонные молодые люди, которых несколько несуразный вид провинциального баса поразил больше, чем его пение... Но были и демонстрации восторга. Фигнер и Яковлев бросились целовать новичка после одного из исполненных им романсов. Тут же Фигнер пригласил его участвовать на своем концерте в Дворянском Собрании.

Трудно сказать теперь, после промежутка, как ни как в шестьдесят лет, насколько совершенно владел тогда Шаляпин своим голосом (свое чудодейственное mezzo-voce развил он, конечно, только с годами). Но

не прав Шаляпин, вспоминающий в автобиографии о «слабом» в то время музыкальном своем развитии и о том, что он еще петь не умел. Восхитительно звучал его молодой бас и в «Роберте-Дьяволе» (Бертрам) и в «Ночи перед Рождеством» (Панас), и в «Дубровском» (князь Верейский), и в «Тайном браке» Чимарозы (граф Робинзон) — во всех малых ролях, которые ему поручались сначала, да и в больших ответственных партиях, как Мефистофель. Если не вполне удавались ему эти партии, то не из-за «неуменья петь», а из-за несовершенной игры. Бесспорно и то, что голос Шаляпина, такой царственно-мощный приблизительно до 1914-15 года, во вторую половину его карьеры, сохраняя свое обаяние, звучал уже беднее, особенно в нижнем регистре, и по мере обеднения звуковой плоти голоса певец всё больше старался скрыть эту убыль, изощряясь в словесной выразительности и жестикуляции. Отсюда всяческие «преувеличения» Шаляпина, особенно в эстрадном исполнении.

Склонность к выразительному преувеличению была, впрочем, свойственна ему органически. Он умело обуздывал ее впоследствии, но дорого заплатил за эту слабость вскоре после выступления у нас в доме, потерпев фиаско на Мариинской сцене в роли Мефистофеля Гуно. Об этом несчастливом дебюте сам Шаляпин упоминает лишь вскользь в своей автобиографии. Между тем, можно представить себе, как потрясла его эта ошеломительная неудача!

Все фазы спектакля остались в моей памяти. Попробую кратко рассказать этот первый для меня призрачный «акт» Шаляпинского «действа».

Мы всей семьей — в боковой, слева, ложе бель-этажа. Фауста поет Михайлов, Маргариту кажется, Больская, за дирижерским пультом Направник. Зал переполнен, — Шаляпина дирекция «затирает», но знатоки

заинтересованы им, знатоки партера первых представлений и дебютов. Многое для новичка зависит от реакции этого столичного партера.

Появление Мефистофеля в кабинете Фауста (не совсем обычный грим и первые речитативы) производят благоприятное впечатление, раздается даже несколько сдержанных хлопков в конце картины. Но вот Михайлов, из дряхлого чернокнижника обратившийся в нарядного кавалера в пернатом берете, улетает вместе со своим страшным гостем, укрывшись его плащом, и вот оба они на праздничной площади немецкого городка: танцующие вальс пары, песенка Вагнера, знаменитая баллада Мефистофеля, появление Маргариты-Больской, Зибеля-Фриде, Валентина-Чернова с товарищами и, наконец, «разоблачение» Мефистофеля, после чего он носится, как ужаленный, вдоль рампы, прячась от направленных на него крестообразных эфесов.

В этой сцене дебютант, и до того коробивший балованных зрителей своей подчеркнуто-драматической мимикой, захотел превзойти себя и... потерял всякое чувство меры. Гримасничая, корчась, в дугу сгибаясь, принимал он самые невероятные позы... И партер Мариинского театра ответил тем же петербургским хохотком, каким перед тем обидели его, за фрак с чужого плеча и провинциальные манеры, «плохо воспитанные» молодые люди на первом его выступлении «в свете»... Партер смеялся.

Неудача произвела на Шаляпина огромное впечатление. Он понял, что для сценических побед ему еще недостает многого. И тотчас — стал переучиваться с тем гениальным прилежанием, которое больше не покидало его.

Здесь справедливо отметить, что роль Мефистофеля — роль отвлеченная, никак не бытовая — была менее сродна душевному строю Шаляпина. Так до конца и остался лишь условно убедителен шаляпинский образ. Правда, великолепен был он в партии Мефистофеля Бой-

то, но следы первоначального гротеска и тут сохранились. Сам он заявляет: «Я должен сделать признание, Мефистофель одна из самых горьких неудовлетворенностей моей артистической карьеры. В своей душе я ношу образ Мефистофеля, который мне так и не удалось воплотить. В сравнении с этим мечтательным образом — тот, который я создаю, для меня не больше, чем зубная боль».

Характерное признание! Не было, кажется, художника взыскательнее к себе. До последних лет жизни Шаляпин не переставал вырабатывать свои роли, не полагаясь на «вдохновение», на взволнованную импровизацию, а добиваясь законченной формы в мельчайших подробностях игры, в каждом дополняющем пение жесте. И все музыкальные фразы доводил он с неизменным терпением до этой завершенности. Если же не добивался результата, то, иногда — после долгой работы, попросту отказывался от роли. Этим объясняется сравнительно небольшой его репертуар. Не от лени, напротив — от избытка трудолюбивой честности.

После неудач на Мариинских подмостках Шаляпин стал заново переучиваться под руководством, можно сказать, первоклассного «учителя сцены», в свое время славившегося по всей России трагика Мамонта Дальского. Молодому басу недоставало художественной культуры, но он был умен, понимал, что одним чутьем и «нутром» до всего не дойдешь. Безмерность клокотавшей в нем силы была опасностью на поприще театрального хорошего вкуса...

Шаляпин, может быть, так до конца и не совсем победил в себе избыток нутреного напора, что происходило отчасти от самоупоенной ревности его к искусству. Он любил *потрясать собой* подчас даже в ущерб художественному целому; свою партию, хотя бы она была второстепенной в общем музыкальном замысле, он любил выдвинуть на первый план. И надо сказать, ему

это всегда удавалось: когда в «Игоре» он пел одного Владимира Галицкого — опера обрывалась на втором действии. От такого утверждения Шаляпиным своего величия иногда и страдал спектакль. Зато, бывало, одного Шаляпина достаточно, чтобы спектакль спасти...

Повторяю, не было артиста более взыскательного к себе. Отсюда внимание его к костюму и гриму. В этом отношении он осуществил целую *революцию* в оперном деле. До него певцы и представить себе не могли такого реализма, а порой и такой художественной стилизации драматической маски (Олоферн), такого внимания ко всем деталям театральных доспехов, будь то легендарное облачение, боярский кафтан, рыцарская кольчуга или рубаха плотника. Возведение оперы в ранг музыкальной драмы, в сущности, идет от Шаляпина. В излюбленных им операх он знал всё наизусть — партии всех партнеров и каждую ноту партитуры. Надо было видеть его на иных репетициях... Случалось — отстранит капельмейстера, возьмет у него из рук палочку и покажет оркестру, как оттенить тот или другой пассаж. Конечно, случалось, что эти шаляпинские поправки не так нужны исполняемой опере, как удобны ему, Шаляпину, и отвечают его личному толкованию. На этой почве и возникали смертельные споры его с дирижерами. Он дерзил им, — правда иногда и не по заслугам, — но с какой страстной верой в свою правоту!

После перехода его в Солодовниковский театр Мамонтова, рост Шаляпина уже не прекращался. Шаляпинские спектакли становятся непрерывной цепью удач, художественных событий, обративших на него (и на русскую музыку, благодаря ему) внимание всего света.

Девятнадцать ролей создал он у Мамонтова. Между ними — Ивана Грозного («Псковитянка»), Бориса Годунова и Варлаама, серовского Олоферна, Мельника из «Русалки», Владимира Галицкого и Кончака из «Князя Игоря», Демона — Рубинштейна. Затем уже в

1902 году, возвратившись на императорскую сцену при Теляковском, запел он триумфатором и в Мариинском и в Большом Московском театрах. А в 1906 году начинается концертная, оперная и, несколько, позже балетная деятельность Дягилева заграницей: Шаляпин просиял в Париже.

Из всех этих парижских спектаклей одна премьера запомнилась мне больше других... Не спектакль даже, а репетиция, генеральная репетиция «Царя Бориса» в Grand Opéra, но без декораций, в «пиджаках» (из-за каких-то непорядков всех костюмов не могли достать вовремя). И осталась в моей памяти эта необыкновенная «генеральная», как второй неповторимый акт Шаляпинского «действа», какой-то вершиной его восхождения.

Партер битком набит публикой, музыкальные критики насторожились, в воздухе пахнет катастрофой: чего ждать, в самом деле, от артистов и артисток в неодетом виде, на фоне случайного «задника»? И сам вдохновитель спектакля, знаменитый бас, как бы безупречно он ни пел, сумеет ли перевоплотиться в обстановке рабочей репетиции без грима, без атрибутов царственной роли?

Но чудо совершилось. С первого своего появления среди толпы хористов, под колокольный звон, и до последней сцены смерти в четвертом действии, Шаляпин держал зрителей в состоянии близком к гипнозу. Слушая его, следя глазами за вдохновенной его мимикой, зрители забыли и об отсутствии бутафорских кремлевских палат, и о ничтожестве современных одежд. Шаляпин превзошел себя. Голос убеждал интонациями и покоряла величественная пластика игры («C'est comme une statue mouvante», — заметил кто-то из сидевших рядом французов), пластика скупого «царского» жеста и нарастающего драматизма... Сцена с призраком убиенного царевича повергла скептических парижан в состояние

какого-то суеверного восторга (на самом первом представлении этого уже не повторилось); Шаляпин потряс, растрогал, испугал, убедил, увлек за собой и всё вокруг себя озарил собой, пересоздал по-своему, вознес, преобразил. Чарам поддались вслед за слушателями и оркестр, и хор, и солисты...

Шаляпин так вспоминает эту парижскую репетицию: «Я как всегда волновался. Обозлившись я сказал: «Раз у вас не готовы декорации и костюмы, то не готов и я. Не загримируюсь, не надену костюма, а буду репетировать в пиджаке!». — Так и сделал. Совсем, как на спектакле, я выходил и пел. Совсем как на спектакле, я говорил сыну: «Когда-нибудь, и скоро, может быть, тебе всё царство достанется... Учись дитя!». Я не обратил бы внимания на то, насколько мои обращения к детям и мой монолог были естественны, если бы не то, что в момент, когда я встал со стула, устремив взор в угол и сказал: «Что это?.. Там... В углу?.. Колышется!» — я услышал в зале поразивший меня странный шум. Я косо повернул глаза, чтобы узнать, в чем дело, и вот что я увидел: публика поднялась с мест, многие даже стали на стулья, и глядят в угол — посмотреть, что я в том углу увидел»...

Не помню, так ли именно произошло всё это (со вставанием на стулья), как описывает Федор Иванович, но было, несомненно, что-то близкое к тому.

За десять лет карьеры — какое стремительное восхождение, в работе какое упорство! Роль он не только выучивал безупречно, оттачивая неутомимо каждый звуковой эффект, каждый замедляющий вздох и каждое говорящее fermato, он переживал роль, лепил ее психологически, такт за тактом, собирая подсобный материал, где только мог — в книгах, в беседах с литераторами и живописцами, вообще с людьми сведущими, в наблюдениях над типами людей, напоминавших ему вы-

нашиваемый образ. Готовясь к «Борису», он пошел за указаниями к Ключевскому, для роли Олоферна обращался к ассирийским рельефам; обдумывая своего Дон-Кихота (этой ролью он, может быть, увлекался больше всех ролей), завел дружбу с Вл. Бурцевым, известным политическим следопытом, который славился в широких кругах своим донкихотством. Шаляпина интересовало, как улыбается Бурцев, как жестикулирует горячась, как ест и жует: ведь у него всё должно выходить по-донкихотски! Углубиться в роль, вжиться в изображаемое лицо, изучить все детали его душевного, бытового, исторического облика (когда опера касалась истории), словом — создать живой драматический призрак было глубочайшей потребностью Шаляпина-певца.

Разумеется, великолепно пел он и романсы, блистал в качестве эстрадного исполнителя. Но тут можно было (в позднейший период) со многим не соглашаться: с излишней мимикой, вовсе неуместной в камерном пении, с произвольной затяжкой нот, с утрированной выразительностью, подчас переходившей в фиглярство, вплоть до разговора с публикой в промежутки между романсами.

С Шаляпиным, года четыре после неудачных его петербургских дебютов и блистательных Мамонтовских сезонов в Москве, я встречался в течение нескольких недель на Кавказе, в Кисловодске, куда он приехал с молоденькой женой-итальянкой (бывшей танцовщицей Иолой Торнаги). Подолгу слушал я рассказы его о своем несчастном детстве и юношеских приключениях. Помню, я не раз вызывал его на разговор об искусстве, о «тайне» его музыкального и драматического исполнения, и говорил он охотно о том, как учился у Усатова и сам учился, слушая только что появившиеся грамофонные пластинки с Мазини, кумиром его, и как во время гастролей Мазини по русской провинции, следовал за ним, переезжая «зайцем» из города в город, чтобы слу-

шать за кулисами его изумительную теноровую кантилену. Впоследствии у Мамонтова он пел с Мазини и дружил с ним (уже в Италии заставлял Мазини часами напевать, аккомпанируя себе на гитаре).

Басы обыкновенно злоупотребляют своими fortissimo на верхах и гибкостью вокализации не отличаются. Шаляпин приучил себя петь басом, как поет тенор, у него теноровой смычок на басовых струнах... Так объяснял сам Шаляпин. Лишь много позже, углубившись в искусство пения, после знакомства со многими певцами, я понял, насколько верно охарактеризовал Федор Иванович, еще в начале пути, свое умение управлять голосом.

Об игре, о сценической «дисциплине духа», он рассказывал меньше, как будто даже не совсем понимал, почему она производит такое впечатление... Говорил, что надо *забывать о себе*, играя, но никогда *не упускать себя из виду*, и еще — что нужно *влюбиться* в воплощаемое лицо, отдаться ему «со всеми потрохами»...

Пятнадцатью годами позже случай дал мне возможность близко подойти к этим «перевоплощениям» Шаляпина и убедиться на опыте, что играл он не совсем по тому же методу, как другие весьма даровитые артисты.

Случилось это уже незадолго до революции, в 1915 году. Издательство Голике и Вильборг решило выпустить иллюстрированную монографию, посвященную Шаляпину в лучших его ролях. Мне было поручено написать текст и выбрать иллюстрации. Но вскоре я убедился, что подлинно-художественных снимков с Шаляпина в ролях не было вовсе. Почти весь иллюстрированный материал пришлось добывать заново. Кстати подвернулся молодой фотограф-новатор по фамилии Шперлинг, убедивший меня, что он великий мастер художественной фотографии. Не менее кстати Шаляпин в то время, покинув казенную сцену, нанял театр На-

родного Дома (на Петровском острове) под свою антрепризу. Шло четыре или пять опер с его участием, в первую очередь — «Борис Годунов» и «Дон-Кихот» (Массне).

Я легко получил разрешение снимать его каждый вечер во время антрактов. Текст хотел было писать сам, но оказалось, что одним из моих приятелей, восторженным поклонником Шаляпина, Эдуардом Старком, подходящий текст уже написан. Оставалось внимательно проредактировать хвалебные страницы Старка и позаботиться о нарядной mise en page. Но главная работа состояла в фотографиях. Пластические образы Шаляпина, скульптура художественной светотени, передающая пафос его масок и движений — это задание представлялось мне и нелегким, и в высшей степени заманчивым.

Начинавший свою карьеру Шперлинг, со своей стороны, оказался энтузиастом и согласен был снимать бесплатно, лишь бы связать свое имя с именем Шаляпина. Он решил не скупиться на пластинки — делать снимки сериями в каждой роли. Ростом маленький, юркий, хвастливый, большеголовый с оттопыренными ушами, этот посланный мне судьбою фотограф не отличался скромностью: «Вот увидите, увидите, — трещал он, — какого я дам Шаляпина! Он сам удивится, себя не узнает. Я тоже — талант!»

Во время этих-то фотографических сеансов в Народном Доме явился мне Шаляпин таким, каким я его не знал прежде.

Третий акт «действа». Шаляпин за кулисами, Шаляпин во время антрактов...

Первая опера, которую мы со Шперлингом снимали, был «Дон-Кихот». В этой роли Шаляпин оставлял особенно глубокое впечатление. А между тем — как противоположна была эта роль тому, что характеризовало

Шаляпина как человека! Дон-Кихот... Благодушное, ласково-смиренное и вспыльчивое благородство, сердце, любящее мечтательно, и детски доверчивое воображение, готовое на подвиг в защиту униженных и оскорбленных, героизм, приправленный иронией гениального насмешника и психолога Сервантеса, или по определению самого Шаляпина: «и фантазия, и беспомощность, и замашки вояки, и слабость ребенка, и гордость кастильского рыцаря, и доброта святого... смесь комического и трогательного» («Маска и Душа»). Почему так велик был Шаляпин в этой роли, он, не отличавшийся ни добротой, ни сентиментальностью, ни бескорыстием? Почему так любил эту роль и так до слез всякий раз переживал рыцаря Ламанческого? Люди, вспоминающие Федора Ивановича недобрым словом за его капризное своеволие и себялюбивую жесткость (хотя бы и «друзья» на протяжении всей жизни, как Константин Коровин, написавший о «друге» целую книжку едких анекдотов), должны были бы задуматься и над этой загадкой...

По дороге в театр я счел нужным предостеречь Шперлинга от возможных недоразумений с Шаляпиным. «Очень резок бывает, когда дело коснется искусства, попросту невыносимо груб. В таком случае удовольствуйтесь несколькими снимками и — до другого раза». Но Шперлинг верил в свою звезду неколебимо: «Что вы думаете? Со мной будет резок? Но я же талант. Он сразу поймет, когда увидит, кто я!».

В уборной Народного Дома было тепло от посетителей. Перед туалетным зеркалом, ярко освещенным висячей лампой, Шаляпин сидел в давно-знакомом мне костюме Дон-Кихота (по рисунку Головина) и заканчивал грим, подклеивал клок седых волос к скулам (он почти всегда сам гримировался). Рядом был столик, на нем бутылка шампанского и бокалы. Гости весело болтали. Увидев меня с маленьким Шперлингом в дверях,

Шаляпин гостеприимно заулыбался, кивая взлохмаченной головой, и каким-то блаженным голосом приветствовал нас издали:

— Здравствуйте, здравствуйте, друзья мои! Поджидал вас. Не прогневайтесь только — не очень-то удобно будет работать, освещение плоховато...

Когда мы сели на предложенные нам стулья, он продолжал тем же почти виноватым тоном:

— Да не знаю, стоит ли сниматься-то? Грим что-то не ладится сегодня...

Шперлинг снимал во все антракты. Шаляпин своего обращения с ним не менял: так же был предупредительно-ласков и послушен. Какую только позу не придумает Шперлинг, такую и примет Дон-Кихот, мгновенно угадывая замысел фоторгафа. И позировал он отменно: стоял или сидел, как изваяние.

На обратном пути из театра Шперлинг ликовал:

— Вот видите, — говорил он улыбаясь не без высокомерия, — как я был прав. Рыбак рыбака видит издалека...

На следующий день он пел «Бориса Годунова». Шперлинг уже с легким сердцем, даже с некоторой небрежностью, впереди меня, вошел в уборную Шаляпина, но... увидев его, невольно остановился на почтительном расстоянии. Фамильярное: «Здравствуйте, Федор Иванович!» — застыло на губах. Перед ним стоял царь Борис в парчевой узорной одежде и в бармах. Взор у Годунова повелительно суров, голова слегка откинута назад, руками в перстнях он опирается о спинку кресла.

Холодно и властно произносил слова Шаляпин. Бедный Шперлинг съежился, а я грешным делом не захотел быть свидетелем царского обращения с ним Шаляпина и под каким-то предлогом уехал из театра, предоставив Шперлинга своей участи.

Когда я зашел к нему через день, чтобы посмотреть

негативы, хвастунишки-фотографа было не узнать; сконфуженно хмурясь, вынимал он пластинки из фиксажа.

— Ну, как сошло третьего дня? — спросил я притворно-беззаботно, — Шаляпин был любезен?

— Вы же знаете, что нет! — вспылил Шперлинг, — видали, как он меня из холодного душа? А затем и рта не дал открыть. Только приказывал. И чуть что — стучит посохом. Страху нагнал. Словно и впрямь государь...

Книга с текстом Старка, под моей редакцией, вышла в свет в том же году осенью. Шаляпину она понравилась. Не могу сказать того же о себе. Шперлинг, на мой вкус, оказался далеко не «талантом», не сумел воспользоваться удивительной моделью; фотографии вышли и технически слабыми, пришлось прибегнуть к сугубой ретуши, что всегда нежелательно.

Но я не раскаивался, что взял на себя этот труд. Все разы, что я бывал на съемках, Шаляпин выдерживал более или менее строго линию своего поведения. Когда он особенно «входил в роль», тогда и на сцене играл бесподобно, вызывая бурю в театральном зале. Константин Коровин рассказывает эпизод, происшедший тоже в антракте на «Борисе». Певец был необыкновенно в ударе:

— Сегодня, — сказал он, — понимаешь ли, я почувствовал, что я в самом деле Борис. Ей Богу! Не с ума ли я сошел?

Шаляпин не раз «сходил с ума» на моих глазах. В этом вдохновенном сумасшествии он был тренирован как никто. Наитие — разумеется, но подготовленное, вышколенное в себе упорной волей. Работа была его девизом. Он был необычайно восприимчив музыкально, сразу осваивался с нотами, мастерски напевал новый романс, впервые прочитав его глазами, и вмиг запоминал. Но затем начиналась детальная разработка, и тут придиркам к себе конца не было.

Отсюда — *полновесность* облеченных им в звуки слов, один Шаляпин пел с таким проникновением в их поэтический смысл. Было какое-то волшебство в том, как он «подавал» слог за слогом, отчетливо произнося каждую букву и сообщая слову волнующую значительность окраской звука. До *этого* искусства дошел он вполне самостоятельно, тут неоспоримое его открытие. И заключается это открытие, — по словам Федора Ивановича, слышанным мною от него самого, — в особой, будто бы, технике лирического придыхания: слово не только поется, а как бы обволакивается легчайшим *дымным* вздохом из глубины душевной эмоции.

Близко знавший певца С. Поляков-Литовцев отметил в одной из статей о Шаляпине: «Он любил говорить об «интонации вздоха», которую никакими нотными знаками не изобразишь».

Шаляпин умел намагничивать слова не только русские. Почти также значительно звучал у него итальянский язык и, когда представлялся повод, французский. Перед самой революцией еще раз пришлось мне быть свидетелем того, как он изумил и взволновал слушателей, менее всего ждавших этого, и пел он по-французски — Марсельезу. Вот как это случилось.

Четвертый акт. Весна 1916 года. Юбилейный русско-французский банкет у Контана. Мысль о банкете пришла в голову тогдашнему директору французского института в Петербурге Патулье (автору, замечу кстати, превосходной книжки об Островском). С этим институтом у меня были давнишние связи (после организованной «Аполлоном» выставки «Сто лет французской живописи» в 1912 году) так же, как с французским послом Палеологом. В 1916 году, как раз исполнилось двадцатипятилетие со дня франко-русского соглашения; французы вспомнили об этом юбилее особенно взволнованно на третий год войны, когда расползлись

слухи о намерении России, благодаря проискам Распутина, заключить сепаратный мир с немцами. Мысль подогреть «альянс» увлекла Палеолога, на помощь он даже вытребовал из Парижа председателя Палаты Ренэ Вивиани (с Альбертом Тома и свитой парламентариев) и выразил пожелание, чтобы общественный банкет по подписке носил характер официозный в присутствии союзных дипломатов (с женами), под председательством М. В. Родзянко.

С последним я был хорошо знаком. Дело быстро наладилось. Решено было разместить в большом зале Контана (на Мойке) около полутораста человек. Предварительные расходы и покрытие убытков взял на себя К. К. Рагуса-Сущевский (находившийся в делах с французской фирмой Крезо и Шнейдер). Организационный комитет был составлен из общественных деятелей, среди них оказались — гр. М. М. Перовский-Петрово-Соловово, М. А. Стахович, кн. Кекуатов, гр. Д. А. Олсуфьев, Л. А. Велихов и др. Впрочем, комитет собрался всего один раз, обязанности его свелись к распределению приглашений между виднейшими членами Думы и Государственного совета (либерального крыла) и представителями политических партий и светских кругов. Места были сохранены для дипломатов всех «союзных» государств. Согласился присутствовать на торжестве и председатель совета министров Штюрмер. За ним записалось большинство министров во главе с Сазоновым, министром иностранных дел. Я попросил А. Зилоти и Глазунова исполнить — что требовалось по ритуалу — русский гимн, торжественно, на двух роялях.

Но вечер требовал также Марсельезы. С этой задачей, с исполнением Марсельезы по-французски, мог справиться один Шаляпин. Устроилось и это: Шаляпин мне обещал, а Зилоти вызвался аккомпанировать.

На банкете, после вступительного слова М. В. Род-

зянко, Вивиани произнес коротенькую речь, выученную заранее (и переданную мне в напечатанном виде для газет). Он говорил о продолжении войны до победного конца, с обычным в таких случаях для французов декламационным пафосом; подымая руку на манер римского ритора, восклицал: «Pas de paix séparée!». От кадетов ответил ему В. А. Маклаков. Перед тем довольно долго я переговаривался с Василием Алексеевичем по телефону, убеждая его выступить. До последнего часа он всё отвечал ни да, ни нет: «Право не знаю, зависит от того, какое будет настроение, вперед никакого текста речи представить не могу. Что-нибудь съимпровизирую»... Но когда на банкете дошла до него очередь, он произнес длинную, до мельчайших деталей отточенную речь на превосходном французском языке и затмил своим безыскусственным красноречием напыщенно-официального Вивиани (кстати сказать, еще до банкета свою речь Маклаков передал кому следует для печати). Главная мысль этой речи заключалась в том, что хотя кадеты — пацифисты, но в этой войне они за войну до победы, потому что эта война — последняя война, война против войны...

Настал черед Шаляпина. Он взошел на невысокую эстраду и стал спиной к роялю. Зилоти взял вступительные аккорды и волной понеслось Шаляпинское

— Allons enfants de la patrie...

Я уверен, что все бывшие на этом банкете подтвердили бы мое впечатление. Шаляпин спел Марсельезу с таким драматическим воодушевлением, с каким вряд ли когда-нибудь кто пел до него. Это почувствовали и сидящие за столом французы.

Марсельеза Шаляпиным была пропета с необыкновенным подъемом и не только в смысле чисто-музыкальном, песнь Руже-де-Лиля в устах Шаляпина на этом петербургском торжестве у Контана, за год приблизительно до крушения императорской России, про-

звучала каким-то пророческим предвестием революции. В этот год она висела в воздухе. Когда запел Шаляпин, революционная буря ворвалась в залу, и многим не по себе стало от звуков этой песенной бури. За столом замерли — одни с испугом, другие со сладостным головокружением. Бедный Штюрмер, сидевший рядом с Родзянко, врос в свою тарелку, сгорбился, зажмурив глаза. Да и не он один.

Шаляпин и тут «сошел с ума», гениально войдя в роль: уж если петь песню Великой французской революции, то петь по-настоящему — так, чтобы дрогнули сердца и услышали набат рока. Французские слова он произносил безукоризненно, как истый француз (хоть говорил по-французски плохо). Видимо, готовился к выступлению с обычным вниканием во все детали текста. Пророческий клик Шаляпина всё покрыл, увлек за собой — и развеял, обратил в ничтожество призрак преходящей действительности...

Сознавал ли тогда Шаляпин, какую русскую судьбу предсказал он своей Марсельезой? Хотел ли он, друг Максима Горького, прозвучать каким-то «буревестником» над обреченной императорской Россией? Или бессознательно отдался он своей стихии, и не стало для него преград времени?

Но в бессознательности, в непонимании целей своего искусства никак нельзя заподозрить Шаляпина. Он прекрасно отдавал себе отчет в своих достижениях и возможностях. Никогда не пытался «прыгнуть выше головы». Напротив, скорее излишне робел перед трудностями и не любил рисковать неудачей или полуудачей. Когда голос его стал слабеть (а это случилось еще лет за двадцать до смерти), он свел свой оперный репертуар к немногим ролям, в каких был наиболее уверен. Были партии, спетые им в течение карьеры всего несколько раз, даже один раз.

Потерпев неудачу в роли «Руслана», он никогда больше к ней не возвращался. Всего один раз, если не ошибаюсь, пел Гремина, из-за плохо дававшейся ему финальной октавы... Кстати, как удивительно пел! Затмил всех единственной своей арией четвертого действия. Сколько благородства и побеждающей любви было в этом признании Гремина... «Ах, я поняла, — сказала мне одна моя знакомая, — разве такому мужу могла не быть верна Татьяна?».

Шаляпину, как басу, редко выпадало петь о любви, но когда случалось, то находил он интонации бесконечной нежности и задушевной глубины: так — в ариях Демона «Не плачь дитя!» и «На воздушном океане» декламационное пение Шаляпина сливало музыку и слово в одну гармонию, звучало той поэзией-песней, которая и является, вероятно, высшей формой словесного общения. В этом смысле прав и тот английский критик, который, помнится мне, заметил в шаляпинском некрологе: «Шаляпин единственное, пожалуй, явление за всю историю музыки...».

Продолжая его мысль, можно сказать, что Шаляпин, в особенности, единственное явление за всю историю оперы, несравненный оперный артист. Подчеркиваю — *оперный,* т. е. лицедей музыкальной драмы, а не драматический актер. Здесь различие по существу; сам Шаляпин прекрасно знал об этом и не предавался иллюзиям. Когда родился говорящий кинематограф, на артиста посыпались предложения «крутить» фильмы. Как ни соблазнительны были эти предложения, Шаляпин решительно отстранял их. Правда, в конце жизни, чувствуя, что голос его слабеет, он заявил о намерении играть драму. В книжке Коровина есть упоминание об этом: «Мы разговорились (с сыном Федора Ивановича, Федором) об его отце... «Когда я уезжал в Америку, — сказал он между прочим, — отец мне говорил, что бросит петь и выступит в драматических спектаклях, в

пьесах Шекспира «Макбет» и «Король Лир». Думается, однако, что намерение старевшего артиста было несерьезно. Опыт с фильмованием «Дон-Кихота» (по-французски), в котором он выступил как драматический актер, должен был убедить его, что не *поющий,* а только *играющий и говорящий* Шаляпин — совсем не то же самое. Он поневоле покорился постановщику Пабсту, а постановщик не сумел слить с игрой Шаляпина игру остальных персонажей. И получилась фальшь: о ней забывал зритель только в минуты, когда Дон-Кихот начинал петь. Но и независимо от этой дисгармонии, — вина здесь падает всецело на Пабста, — всё время ощущалось, что жест, мимика и слово Шаляпина остаются оперным жестом, мимикой и словом, т. е. условно-преувеличенными, исходящими от духа музыки, а не от сказанного слова. Шаляпину пришлось бы долго переучиваться, чтобы обрести умение *не* петь.

Последняя песнь Дон-Кихота — под занавес. Обращаясь к Санчо-Пансо, пришедшему на могилу к господину своему, Дон-Кихот поет песнь, прощальную песнь (на музыку композитора Имбера). Трогательна загробная жалоба рыцаря Ламанческого к верному слуге Санчо. Потрясли меня эти звуки, когда я услышал их, лет осьмнадцать назад, случайно зайдя в какой-то кинематограф permanent на avenue des Ternes.

Меня не было в Париже, когда Шаляпин умер, не был на похоронах. Простился я с ним, слушая эту песнь в кинематографе. Это и было для меня *эпилогом* шаляпинского «действа». Взволнованный, растроганный, долго не мог я уйти с моего места и три раза подряд смотрел фильм сначала, лишь бы еще и еще услышать песенку Дон-Кихота с того света... Сам Шаляпин прощался в ней с жизнью, которую так любил...



Дягилев

Осенью 1897 года я побывал в Киеве, где, в сотрудничестве с Нестеровым и Врубелем, Виктор Васнецов только что закончил роспись Владимирского собора. Он вызывал единодушные восторги; прославляли его и передвижники (готовившиеся к своему 25-летнему юбилею), и Философов в «Мире искусства», — годом позже фототипия «Ильи Муромца» появилась в первом выпуске Дягилевского журнала, и тот же былинный богатырь на грузном битюге задумчиво всматривался в даль со страниц «конкурента», заглохшего вскоре ежемесячника под редакцией Собко — «Искусство и художественная промышленность».

Васнецов привел и меня в восхищение. Правда, дурман длился недолго, но тогда стенные не то картины, не то иконы Васнецова, написанные маслом, ослепляли нарядностью красок и композиционной изобретательностью, и я почти не заметил рядом куда более удивительной орнаментики Врубеля и его экстатических «Апостолов» Кирилловской церкви. Не долго думая, я настрочил длинную хвалебную статью. Ее напечатал журнал «Мир Божий» (ставший несколько позже «Современным миром»), где издательницей была Александра Аркадьевна Давыдова, вдова знаменитого виолончелиста, а секретарем состоял самоотверженный ее помощник, Ангел Иванович Богданович, сразу меня залюбивший, — держался он в тени, но ведал всей редакционной работой. С этой статьи (она вошла в мои «Страницы художественной критики») и началось мое писательство.

На следующее лето, проплутав по Баварии, я очутился в Мюнхене и тут увлек меня Арнольд Беклин, в те годы — кумир немецких модернистов. По возвращении в Петербург я разрешился тотчас весьма лирической статьей о наядах, кентаврах и «виллах у моря» прославленного швейцарца, — она была написана, когда кто-то познакомил меня с Сергеем Павловичем Дягилевым и его помощником по журналу Димитрием Владимировичем Философовым. Оба лишь недавно окончили высшее образование, но о них уже говорили как о будущих законодателях русского художества. Эстетствующие юнцы девяностых годов заранее благоговели перед журналом Дягилева, успевшего заявить о своих передовых, западнических, вкусах «Выставкой английских и немецких акварелистов».

Новаторское западничество тогдашнего Дягилева сочеталось в нем каким-то образом с мечтой о возрождении в России «национального» искусства, уходящего корнями в отечественный фольклор. Отсюда его хвалы Васнецову и даже художественно-промышленным «берендеевкам» села Абрамцева С. И. Мамонтова и «Талашкина» кн. М. Кл. Тенишевой (первых издателей «Мира искусства»). Дягилев заявлял в одной из руководящих статей: «В нашем представлении тесно объединились крупные имена Сурикова, Репина и Васнецова. Это та группа, которая определила течение всей современной живописи... Никогда в русском искусстве национальное самосознание не проявлялось так сильно, как в творчестве названных мастеров».

Дягилев похвалил меня за «Васнецова» и тут же предложил писать в «Мире искусства». Я тотчас отправил в редакцию моего «Беклина»... Недели через две заехал ко мне Философов и, подтвердив предложение о сотрудничестве, пригласил посещать «собрания» на квартире Дягилева; однако мою рукопись мне вернул как неподходящую по «тону»: на страницах журнала

место нашлось бы только для строк о разраставшемся влиянии «мифологического» Беклина на молодых немцев. От такого дебюта я отказался... Без всякой обиды, но как-то сразу понял, что не созрел, недостаточно подготовлен для участья в серьезном художественном органе. К тому же университетское естествознание давалось мне нелегко, — я только перешел на второй курс физико-математического факультета. «Беклина» напечатал тот же «Мир Божий» (где стали появляться и юношеские мои стихи). Давать что-нибудь «Миру искусства» я так больше и не отважился.

Видимо, Дягилеву понравилась моя скромность, я стал получать нарядные повестки (с Бакстовской виньеткой-орлом) на мир-искуснические собрания и бывал на них со всё возраставшим интересом.

Дягилев проживал на Литейном проспекте (вскоре затем на Фонтанке) и хотя Философов с ним не жил, но они были неразлучны; их связывала дружба с детства и родство: Философов приходился двоюродным братом Сергею Павловичу, мать которого, рожденная Раевская, была родной сестрой Анны Павловны Философовой (известной общественной деятельницы). Квартира на Фонтанке состояла из нескольких тесноватых комнат, обставленных, если присмотреться, с большим вкусом. Передняя примыкала к гостиной: обитая кожей мебель «ренессанс», картины, книжные полочки, рояль и широкая софа, налево в уголке, — всё было изящно-просто и уютно. Помню и кабинетик Дягилева около узкой столовой, почти сплошь занятой длинным столом; здесь, за чашкой чаю с пирожными, и происходили оживленные беседы на литературно-художественные темы.

Первый номер «Мира искусства» вышел в ноябре 1898 года, но собрания начались за несколько месяцев раньше. Они научили меня многому. Я окунулся в атмосфесу исключительно вдумчивого и всеискушенного слу-

жения искусству... Разговоры велись общего характера, не чисто-редакционные: рукописи не читались и никакой программы заранее не устанавливалось. Приглашенные — почти всегда одни и те же, человек восемь-десять: чета Мережковских (при чем Дмитрий Сергеевич являлся обыкновенно центром внимания и усаживался в конце стола на председательском месте); В. Ф. Нувель, пианист-дилетант, «сердечный друг» Дягилева, верный спутник его и позже в балетном деле; А. П. Нурок, музыкальный критик, крайний новатор (учредитель «Вечеров современной музыки») и притом острослов, составлявший в «Мире искусства» под псевдонимом Силена рубрику «Смех и горе», где отмечались глупые курьезы текущей художественной жизни и невежество печати, враждебной журналу, художники — Константин Сомов и Лев Бакст и академист Ционглиский, враг академической рутины (привлекал своей искренностью, но и смешил подчас польским, заносчивым пафосом). Александр Бенуа отсутствовал в этом первом году, вернулся он из Парижа только весной следующего года и стал соредактором Дягилева, взяв на себя целиком отдел «старины» в журнале. (Бенуа возглавлял одновременно, с 1901 года, и «Художественные сокровища России», возникшие при Обществе поощрения художеств, он справлялся с задачей образцово, пока не сменил его Адриан Прахов, поверхностно-образованный профессор-выскочка, загубивший прекрасное начинание).

Из поэтов на сборищах у Дягилева, кроме Зинаиды Гиппиус, бывал Федор Сологуб, появлялся и Н. М. Минский. Приходили еще друзья редакции — князь В. Н. Аргутинский-Долгорукий, просвещенный любитель искусств, и, несколько позже, В. Я. Курбатов (ставший известным химиком), знаток Старого Петербурга, также постоянным гостем стал В. В. Розанов, которого нужда заставляла писать в Суворинском «Новом времени», и к которому лично благоволил Суворин. Появился,

наконец, возвратясь из лекционной поездки по Соединенным Штатам, князь Сергей Михайлович Волконский, еще молодой тогда, очень обаятельно-сдержанный и в то же время восторженно-пылкий почитатель всего прекрасного, особенно музыки: когда он садился за рояль — стены дрожали. Репинский портрет его висел (временно) в приемной Дягилева.

В 1899 году Волконский был назначен директором императорских театров и тотчас привлек к сотрудничеству Дягилева «чиновником особых поручений», передав в его ведение «Ежегодник императорских театров». К сожалению, на этом посту Сергей Павлович оставался всего два года, хотя том «Ежегодника» под его редакторством удался на славу. Таких справочных книг еще не издавалось у нас. «Ежегодник» выходил и раньше, но Дягилев придал ему новый и очень нарядный облик. Однако, между ним и князем-директором произошла ссора, разросшаяся в неслыханный скандал, с вмешательством великих князей и государя, и в результате «чиновник особых поручений» был отставлен от должности «по третьему пункту». Ответственность за это «высочайшее» решение (от которого, впрочем, государь тут же отказался, приказав причислить Дягилева к своей Собственной канцелярии) падает исключительно на Волконского, человека благороднейшего, — я знал его близко, работал с ним и всегда глубоко его ценил, — но в данном случае он выказал и опрометчивость, и мелочную строптивость, и коварство.

Я был свидетелем этого инцидента, взволновавшего петербургские художественные круги, последствием которого явилась, месяц спустя, отставка и самого Сергея Михайловича из-за каких-то пустяковых недоразумений с какой-то не в меру «влиятельной» танцовщицей. Его заменил Теляковский. Таким образом, надолго задержалось бурное развитие в России театрального дела, лишившись двух выдающихся деятелей, европей-

ски просвещенных в полном смысле этого понятия, — ведь Дягилев увлекал за собой целую плеяду художников, которым суждено было лет десять спустя прославить во всем мире русскую живопись, музыку, хореографию. Уже с первого года намечалось и осуществлялось многое: расширение оперной программы, привлечение новых артистов, интереснейшие постановки при участии настоящих, ярких художников (не прежних бутафоров), — вспоминаются мне, например, облюбованные Дягилевым макеты Аполлинария Васнецова к «Садко».

Будучи усердным посетителем Мариинского театра, я часто видел Дягилева на спектаклях — сидевшего обыкновенно одиноко в креслах, или в фойе, окруженного своими сотрудниками; на нем виц-мундир министерства Двора, а в руке женский перламутровый бинокль на длинном стержне. Фигура его обращала на себя внимание барственной, несколько надменной осанкой. Нельзя было назвать его красавцем (как Философова, который действительно поражал и сложением и античной красотой лица), но всё было в нем выразительно и нарядно. Высокий, плотный и породистый, уверенный в своей «исключительности», он покорял осанистым изяществом. Даже большая, слишком большая голова с седой прядью над правым виском, слегка приподнятая и склонявшаяся к левому плечу (знак Венеры — сказали бы хироманты) не нарушала впечатления, а всмотришься в лицо — совсем другим покажется: красивые серые глаза светились в хорошие минуты, затаенной грустью: улыбнется, сверкая крупными зубами, — чувственный припухлый рот очарует по-детски ласковой внимательностью. Дягилевский «шарм» происходил в особенности от этой убеждающей, вкрадчивой улыбки; она обезоруживала, подчиняла, мирила и с его волевым высокомерием, и с раздражительностью, когда что-нибудь делалось не так, как он этого хотел.

За ним сразу укоренилась репутация эстета-сноба. Он и был таким, но за этой маской фатоватого барчука таилось нечто как бы противоположное и снобизму и фатовству — очень искренняя, очень взволнованная любовь к искусству, к чарам красоты, которую он называл «улыбкой Божества», и более того — сердечная, даже сентиментальная привязанность к России, к русской культуре, и сознание ответственности перед ее судьбами. Недаром он окружил себя, создавая свой журнал, не одними художниками, но также и мудрствующими «богоискателями» как Мережковский, Гиппиус, Минский, Розанов (вначале и Владимир Соловьев).

Сам он мыслителем не был, не знаю даже — был ли умственно глубок и силен. Не ум поражал в нем, а находчивость, свойство натур волевых, рожденных для командных высот и коллективных трудовых подвигов. Вряд ли занимали Дягилева проблемы отвлеченно-идеологического порядка (не могу себе представить его за чтением метафизического трактата); тем более — ветвистым словопрениям, русским спорам «без руля и без ветрил», внимал он с заметным равнодушием; на собраниях «Мира искусства» чаще всего мотал себе на ус и только, а если и скажет что — так примирительно и кратко, словно нехотя уронит замечание своим петербургским говорком немного на *э*, приберегая свой словесный «запал» для дела, для практического осуществления. Тут зато давал он волю щедрой своей экспансивности и находчивому слову. На какие только не пускался хитрости ума и изобретательные софизмы! И льстил, завораживая похвалами, и обиженно корил, и вскипал, бурно жестикулируя и бегая по комнате. Хоть кого уговорит, убедит, заставит сделать по своей указке. Переупрямить Дягилева было поистине невозможно. Упорство его переходило в бешенство, в истерику, он готов был рискнуть всем, лишь бы настоять на своем. В этом сказывалось его капризное самолюбие и темпе-

раментное нетерпение, но также и неколебимое сознание своей правоты. Мне довелось не раз быть свидетелем его стычек с сотрудниками. Он всегда выходил победителем и, надо признать, к пользе для дела. Но отсюда и вечные его ссоры — обиды тех, кто не умел понять его замыслов и неутолимой требовательности.

Когда я познакомился к Дягилевым, ему шел двадцать восьмой год, но казался он старше — не цветущей здоровьем наружностью, а речами и манерами. Он созрел смолоду, усвоив раз навсегда точки зрения на жизнь, людей и «проклятые вопросы», и относился почти с презрительным снисхождением к шатаньям мысли и словесным фейерверкам.

В памяти остался такой эпизод. П. Д. Боборыкин (которого я знал с детства), очень интересовавшийся тогда петербургской молодежью «конца века» на смену восьмидесятникам, устраивал у себя, в меблированных комнатах на Фонтанке, собрания с чтением докладов и диспутами. Он писал свой очередной роман (какой — не помню) и жадно вслушивался в речи передовых, «умствующих» молодых людей на виду. Всё записывал. Даже в присутствии гостей то и дело подходил к высокому пюпитру в углу комнаты и строчил что-то. Дискуссионные собрания происходили вечером и затягивались до поздней ночи. Бывало на них человек десять. На одном В. Д. Набоков прочел дифирамбическую похвалу Диккенсу (придирчивый Боборыкин корил его: «Почему, читая по-русски, вы произносите «Дыккнс», а не попросту «Дикенс»?). На другом вечере сам хозяин, ревностный почитатель Литтре, предложил тему, — поводом послужила нашумевшая статья Брюнетьера о «банкротстве науки». Боборыкин задал нам вопрос: «Правда ли, что точное знание не отвечает больше духовным требованиям века»?

Кроме Дягилева, Философова, Набокова, среди приглашенных запомнились мне будущие мои сослуживцы

по Государственной канцелярии — Елачич и Ону. Был и еще кто-то. «Молодые люди» поочередно высказывали свои соображения, более или менее согласные с выпадом Брюнетьера. Речи были преисполнены эрудиции и витиеватого задора... Я крепился, пока не выговорились старшие и собрание не закрылось, но тогда я заявил с азартом Петру Димитриевичу о моем неверии в науку-панацею истины, в науку бессильную перед тайной смысла и цели человеческой жизни...

Дягилев весь вечер не разжимал рта. Домой мы возвращались вместе по уже опустелому Невскому. Я сделал несколько иронических замечаний о том, как старательно блистали ораторы своим юношеским красноречием.

— Да и могут ли разрешить что-нибудь подобного рода дебаты? Вы были правы, Сергей Павлович, не сказав ничего...

Дягилев усмехнулся:

— Но вы-то не воздержались всё-таки и... тоже говорили...

Я оправдывался:

— Говорил, но в частном порядке, когда прения окончились...

Дягилев был щеголем. Его цилиндр, безукоризненные визитки и вестоны отмечались петербуржцами не без насмешливой зависти. Он держался с фатоватой развязностью, любил порисоваться своим дэндизмом, носил в манжете рубашки шелковый надушенный платок, который кокетливо вынимал, чтобы приложить к подстриженным усикам. При случае и дерзил напоказ, не считаясь à la Oscar Wilde с «предрассудками» добронравия и не скрывая необычности своих вкусов на зло ханжам добродетели... Вспоминается, как я встретил его однажды в Венеции (значительно позднее). Он подплыл в гондоле к ресторану с террасой на Canale Grande.

Гондола причалила не к пристани, а к невысокому парапету с перилами, отделявшими террасу от канала. Дягилев перебрался через перила на террасу и протянул руку молодому красавцу-гондольеру, приглашая его с собой позавтракать. Чопорную публику за столиками явно покоробило... Но, признаюсь, в этом «жесте» была подкупающая непосредственная грация.

Он любил «дразнить гусей», частенько и перегибал палку — как в художественных новшествах для «эпатирования мещан», так и в личном быту. И это ему не прощалось, не прощалась его независимость от общественных пут и установленных мнений. На него ополчился и столичный дворянский мир, к которому он принадлежал по рождению (недаром настаивал, заграницей, на частице *де* к своей фамилии, что лишено смысла в применении к русским фамилиям, — Serge de Diaguilev), а сам путался с «какими-то художниками и литераторами»; ополчались и российские интеллигенты, носившие еще сапоги с голенищами и почитавшие мужскую нарядность признаком легковесности и реакционной гордыни.

Травля началась сразу, при первых же его шагах. И ругань, и зубоскальство. Как вышел «Мир искусства», благонамеренные газеты забили тревогу, нападая на редактора за «бесвкусное кривлянье» («парусные ладьи на Малютинском рисунке в журнале называли «зубами Дягилева»), уличали в наглом самовосхвалении и в посягательстве на святая святых русского художества. Критики по существу не было, да и не могло быть, — и критиков-то не существовало, — но тем охотнее печаталась безответственная хула, и широкая публика принимала ее как заслуженную декадентами кару. Дошло до того, что Буренин в очередном нововременском фельетоне, глумясь над нитчеанством Дягилева и Философова, позволил себе непристойные намеки на «сверх-свинство» «Мира искусства».

Тут случился забавный эпизод, который помнят вероятно старые петербуржцы.

Дягилев был суеверен и мнителен (как часто очень крепкие здоровьем люди), боялся заразы, в особенности почему-то — сапа, не терпел улицы с извозчиками и ломовиками и для безопасности (не только из щегольства) завел себе одноконную каретку в английской упряжи. Прочитав пасквильный фельетон, он тотчас велел подать каретку и вместе с Философовым поехал к обидчику на квартиру. Оба надели цилиндры. Растерявшаяся горничная пропустила их в рабочий кабинет Буренина, сидевшего за письменным столом. Узнав непрошенных гостей, тот вскочил навстречу, но не успел двинуться с места, как Дягилев, без лишних слов, снял свой цилиндр и, нахлобучив его на голову нововременского зубоскала, прихлопнул сверху. Широчайший couvre-chef Дягилева втиснулся до плеч беспомощно заметавшегося Буренина, а «нитчеанцы» как ни в чем не бывало вышли из кабинета, спустились, не ускоряя шага, по лестнице и поехали обратно...

Не ручаюсь, точен ли этот рассказ в подробностях, но полвека назад именно так передавался он из уст в уста. Во всяком случае, всё это очень похоже на правду. Скор был Дягилев на презрительный жест и умел разрубать гордиевы узлы с великолепным апломбом.

Ожесточенные нападки, хотя и в менее грубой форме, на него и его дело продолжались. Делом этим был тогда «Мир искусства», первый действительно художественный журнал у нас, журнал новаторский («genre un peu rosse»[1] — как заявил мне Бакст на мое замечание: не слишком ли решительно развенчиваются «Миром искусства» иные всеми признанные художники?), журнал безусловно враждебный передвижникам

[1] «Характера несколько бесцеремонного».

с их пристрастием к драматическому «содержанию» и тенденциозной публицистикой, журнал европейского подхода к искусству: живописи, архитектуре, музыке, театру, всему художественному наследию веков.

Русских веков — в первую очередь. Ведь до того, надо сознаться, наше искусствопонимание сводилось к археологии, к научному изучению старинных памятников, к поискам «национальной самобытности» в Царской Руси, да еще к прославлению «реализма» художников, зараженных с шестидесятых годов гражданским радикализмом. О русской живописи восемнадцатого столетия мало кто имел понятие, скорее отрицалось это «подражательное» творчество времен Елизаветы и Екатерины. Полузабыты были его образцы, — где-то хранились в музеях, в дворцовых особняках и помещичьих усадьбах, но не вызывали большого интереса. Третьяковская галерея была к ним равнодушна. В пренебрежении находилось и искусство начала века, русский ампир, красота Санкт-Петербурга, стиль всей нашей художественной культуры, разросшейся после двенадцатого года.

Дягилев, при помощи Александра Бенуа, художника, историка и эрудита, захотел воскресить попранную красоту, оба восторгались ею пламенно. Работа закипела. Еще до выхода журнала сотрудникам «Мира искусства» привилась эта любовь к отечественному dix-huitième и бидермейеру. Дягилевское содружество загорелось очень петербургской умиленной влюбленностью в прелесть стародворянской России и в блеск ее ученичества у мастеров Запада. Ежемесячник Дягилева воспроизводил лучшие памятники нашего имперского прошлого, наполнялся виньетками из забытых книг, графическими мечтами о милой старине и стилизаторством всякого рода.

Начались и выставки «Мира искусства», очень ярко-неожиданные в первые годы. Распространяться о них

не буду. Много лет пришлось мне в печати говорить об их участниках, «пробивавших окно» в Европу, — ведь после того, как Дягилев увлекся заграничной пропагандой русского балета, а журнал его прекратился и сами экспоненты мир-искусники захотели освободиться от его диктатуры (и тотчас раскололись на две группы — «Мир искусства» и «Союз русских художников», москвичей по преимуществу), — «Аполлон» оказался прямым наследником «Мира искусства». Оттого я и попросил Александра Бенуа написать вступительную статью, посвященную богу Муз, к первому номеру «Аполлона».

К одной из них Дягилев был менее отзывчив — к поэзии; вернее сказать, он относился безразлично к поэтам нового века, вдохновителям нашего стихотворного модернизма (оставаясь всю жизнь нераздельно верен культу Пушкина). Стихов почти не печаталось в «Мире искусства», несмотря на таких поэтов-друзей редакции, как Федор Сологуб, Зинаида Гиппиус, Бальмонт, Брюсов. Между тем «Аполлон» главное внимание сосредоточил именно на поэзии, его родоначальниками явились не столько живописцы, сколько поэты-новаторы; лишь благодаря им и мог журнал обрести свой лик. Сам Дягилев не был ни в какой степени поэтом (так же, как еще более тугой на ухо, в этом смысле, Философов, ведавший однако литературным отделом «Мира искусства»), не имел большой склонности к писательству вообще, хотя писал хлесткие, точно формулирующие мысль статьи, когда этого требовало дело.

Зато в отношении искусства изобразительного он проявлял энергию, трудоспособность, вкус поистине беспримерные. Принявшись за изучение русской живописи, он сделался как-то по наитию открывателем ее пренебреженных сокровищ. Служба в Мариинском театре не помешала ему заняться всерьез регистрированием произведений лучших мастеров возлюбленного им восемнадцатого века и вскоре, после кропотливых изысканий

в библиотеках и архивах, он выпустил монументальный труд — иллюстрированную монографию о Левицком. Книга была издана образцово-изысканно (красивее никогда, кажется, не издавали у нас): более шестидесяти портретов hors texte гелиогравюрой и около сорока в Приложении, с краткими биографиями изображенных лиц. Этим трудом Дягилев положил начало истории русской живописи как эрудит-энтузиаст и вдобавок знаток книжной роскоши.

После «Левицкого» проектировались еще два тома, с Боровиковским, Рокотовым, Шибановым, Щукиным, Щедриным и др. Но молодому автору нехватило (несмотря на Уваровскую премию Академии Наук) писательской выдержки для выполнения замысла, на «Левицком» и оборвалось издание. Да и жизнь толкала неугомонную организаторскую волю Дягилева всё на новые и новые художественные предприятия. Еще до прекращения «Мира искусства» (журнала), он принялся за осуществление грандиозной «Исторической выставки русских портретов (1705 — 1905 гг.)».

Неутомимо колесил он по России, охотясь за холстами великих и малых живописцев, русских и иностранцев, запечатлевших нашу историю в портретных образах, собирал нужные справки, рылся в усадебных архивах, проверял свидетельства мемуаристов, привлекая к розыскам губернские власти, помещиков, коллекционеров, заливая провинциальные захолустья опросными письмами, — к кому только не обращался за «материалом»! И в результате открылась в Таврическом дворце выставка небывалая по размерам и историко-художественному значению и вызвала, в разгар нашей «пробной революции», не успех, а настоящее паломничество мало-мальски просвещенных обозревателей этого гигантского смотра дворянской России за два истекших столетия.

Больше двух тысяч портретов! Предварительная работа — по отбору их, по выяснению качества и принадлежности тому или другому автору — была огромна. Не меньших усилий стоила и биографическая часть каталога; Дягилеву пришлось с присущей ему интуицией угадывать, кто изображен на портрете, во многих случаях безымянном (этого требовала историчность выставки), а затем — какая возня с чисткой и обрамлением этих холстов, зачастую долго спавших в чердачной пыли, и с показательной их развеской!

Невзирая на политические обстоятельства, — накануне внедрения Государственной Думы в хоромы Светлейшего, — удача была полная. Дягилев стал не на шутку популярен.

После закрытия выставки в честь его был устроен банкет, на котором он сказал краткую, но очень знаменательную речь, — говорил не столько об искусстве, сколько о России, о завершении двухвекового периода ее истории, о наступлении новых времен, когда эта таврическая галерея выразителей нашей имперской культуры — и духовного строительства, и сословного быта — станет символом неповторимого прошлого, и придет на смену совсем другое. Прощаясь с Россией Петра, он говорил взволнованно о том, что в виду политических событий, грозящих гибелью нашему художественному достоянию, надо во что бы то ни стало охранить то, что еще уцелело от уходящей России, от ее бывших великолепий, — охранить, не распылять собранных в единое целое сокровищ, не подвергать их снова опасности уничтожения, создать государственный всероссийский музей; основой ему послужат столичные дворцовые собрания, но конечно последуют и пожертвования частных собственников.

Как всегда, Дягилев voyait grand! Но голос его не был услышан. Между тем, пророчество оправдалось. В

революционные годы, и до и после «Октября», очень значительная часть портретов погибла.

В Петербурге я видел Дягилева в последний раз двумя годами позже. Я застал его за разбором фотографий, снятых им на «Таврической». Он готовил многотомное издание с пояснительным текстом. Подписка давно была объявлена, накопилось уже и денег не мало... Но их оказалось недостаточно, а правительственной субсидии Дягилев не получил. Издание не осуществилось никогда. Однако фотографии сохранились; через посредство мое и бар. Н. Н. Врангеля их приобрел П. П. Вейнер, издатель журнала «Старые годы».

Начался заграничный период Дягилева, сначала — блистательная русская выставка 1906 года, концерты, опера, и, наконец, балет. Я стал встречаться с ним реже и не видел всех его хореографических созданий, но следил за ними внимательно, в особенности с того времени, когда стал писать в «Аполлоне» А. Я. Левинсон, многого не прощавший Дягилеву за его измены классике.

Об ослепительном блеске Дягилевского «Русского балета» первых заграничных сезонов и, в связи с ним, русской музыки и декорационной живописи, не может быть двух мнений. Париж был сразу ошеломлен, побежден, охвачен восторгом. Французский критик Луи Жиллэ, вспоминая сезоны 1909-12 годов, восклицает: «Шехеразада», «Князь Игорь», «Жар-Птица», «Лебединое Озеро», «Призрак Розы»! Событие, внезапность, шквал, что-то вроде землетрясения. Не могу иначе выразить: моя жизнь раскололась на две части: до и после Дягилева. Изменилось всё представление наше, все мысли об искусстве. Мы прозрели».

Но бурный балетный успех не остепенил Дягилева, он не уснул на лаврах, а продолжал лихорадочно «искать», приближая к себе хореавторов-новаторов, вно-

сивших в балет идеи преобразовательные, расширяя рамки телесной выразительности, подчас и в ущерб самому искусству танца.

Сначала — Фокин, увлеченный дунканизмом («Айсадора нанесла непоправимый удар балету императорской России», — заявлял однако Дягилев в 1926 году, отвечая на книгу Проппера «The Russian Balet»), затем Нижинский, Мясин, Баланчин, Лифарь.

С той же вечной неудовлетворенностью вчерашней удачей стремился он к новизне и в музыке, сопряженной с танцем. Отсюда, после Чайковского, Шопена, Римского-Корсакова и других мелодистов, его «открытие» Стравинского, Прокофьева, иностранных новаторов до Милло и Гиндемита включительно. Менялась балетная форма, менялись и звуковая ткань и декоративное «оформление».

Классический балет — романтичен. Когда Дягилев увлекся статуарностью балетной пантомимы и угловатым динамизмом движений (всеми трудностями акробатики и атлетики), он отрешился от мелодийного музыкального сопровождения во имя музыки диссонирующих изощрений и ритмических перебоев. Стравинский, по словам Лифаря, стал божеством музыки для Дягилева, благодаря тому, что у него — «избыточное богатство новой ритмичности с безусловным преобладанием ее и не только над «широкой», но и какой бы то ни было мелодией, которое Дягилев понял как основу новой музыки и нового балета»[2].

В послевоенный период, т. е. с начала 20-х годов, Дягилев стал перманентным «революционером» и в глазах иностранцев; каждый новый его балет приобретал характер сенсации и вызывал у одних неумеренные восторги, у других резкое осуждение. Началось это, по-

---

[2] Сергей Лифарь, «Дягилев и с Дягилевым». Изд. «Дом Книги», Париж. 1939.

жалуй и до войны, еще с «Фавна» Нижинского-Бакста-Дебюсси (за неблагопристойную эротику Нижинского) и с «Весны Священной» (за скифские плясы-топоты на месте Стравинского-Рериха), продолжалось — овациями и свистками на премьерах «Барабау», «Парада» и кончилось такими же взрывами апплодисментов и возмущением на спектаклях «Le train bleu», «Кошка», «Аполлон-Мусагет», «Песня соловья» и «Стальной скок». Лишь последний по времени балет, насколько я помню, «Блудный сын», привел всю залу в восхищенный трепет, — благодаря Лифарю в качестве главного исполнителя и хореавтора (1929).

Незадолго до смерти, Дягилев, полемизируя с консервативной критикой, в горячей статье пытался подвести, как мне кажется, теоретический фундамент под «новые формы» балета, именно русского балета, связывая его с отечественным фольклором: «Классический танец, — объяснял он, — не есть и никогда не был «Русским балетом», классика родилась во Франции, развилась в Италии и лишь сохранилась в России. Рядом с классическим танцем всегда, даже в самый расцвет классицизма, существовал характерный национальный танец, который и дал развитие Русскому балету.... Я не знаю ни одного классического движения, которое бы родилось в русской пляске. Почему же нам идти от менуэтов французского двора, а не от праздника русской деревни? То, что всем кажется акробатизмом, лишь дилетантская терминология нашего национального танца».

Можно возразить, конечно, что вопрос не в танцовальном стиле того или другого народа, а в увенчанном культурной традицией стиле, не важно — где, в какой стране возникшем. Важно именно то, что традиция сохранилась, и таким образом обеспечилось дальнейшее развитие этого стиля. Французско-итальянская классика лучше всего сохранилась в императорской России, и потому классический балет имел право называться рус-

ским, когда начались Дягилевские сезоны. Русский народ, деревня, фольклорный пляс тут не причем, и если Дягилев, действительно, внес элементы отечественного фольклора в классический балет и тем приблизил его к русскому пониманию танца, то это ни для кого не обязательно.

Но не это существенно. Существенно то, что Дягилев совмещал в себе вкусы многообразные, сплошь да рядом противоречивые, утверждал художественное всеприятие, эклектизм. Разве в живописи он не любил самые разные «аспекты» красоты? Благоговея перед мастерами «великого века» и века рококо, он приходил в восторг и от русских дичков, как Малютин, Е. Поленова, Якунчикова (не переставал восхищаться ими всю жизнь); восторгался парижскими Салонами с Морисом Дени, Гандара, Англада и стал пропагандистом, правда — не сразу, импрессионизма во главе с Монэ и Ренуаром; возносил на недосягаемую вершину Пюви-де-Шаванна (помню его дифирамбы, в разговорах со мной), но умиляли его и пейзажи Левитана, и мастерство Репина; а когда он насмотрелся парижских «конструктивных» новшеств, то ближе всего сошелся с Пикассо, Дерэном, Леже, и в последние годы поручал постановки им по преимуществу (из русских — сюрреалистическому Ларионову).

В этом эклектизме Дягилева многие видели признак непостоянства и... безудержного тщеславия: только бы удивить, озадачить, остаться неожиданным, «неповторяющим себя»! И это подозрение понятно: нельзя, как будто, одновременно обожать Чайковского и приходить в экстаз от того, как Стравинский ломает его патетические мелодии, — плакать, слушая Моцарта, и млеть от диссонансов Милло и Гиндемита; нельзя, как будто, от «Жизели», «Лебединого Озера», «Шопенианы», от сладостной пластичности классического танца с тем же воодушевлением переходить к «стальным скокам» и

акробатическим выворотам на балетной сцене... И тем не менее Дягилева, его неисчерпаемую энергию и творческое горение, никак не объяснить одной жаждой первенства и тщеславным самолюбием.

Будем справедливы, признаем что «непостоянство» Дягилева происходило не только из желания угодить моде или парадоксальной необычности. Он действительно умел загораться, вдохновенно настраивать себя от прикосновения к чужому творчеству, как бы оно ни проявлялось, когда это творчество казалось ему искренним, подлинно-живым, гениальным. В новизну он верил как в откровение, до конца жизни *искал,* предчувствуя какое-то окончательное, решающее благовестие красоты, и в то же время, отрываясь от достигнутых результатов и сентиментальных реминесценций во имя грядущего чуда, он всё же продолжал беречь, наперекор себе подчас, и бывшие свои пристрастия. Немногим дана способность так широко чувствовать красоту... В этом необычайном диапазоне искусство-восприятия сила Дягилева, но может быть и его трагедия — его и всего нашего мятущегося, эклектичного, куда-то спешащего века.

Можно быть разного мнения об историческом значении «эволюции» Дягилева, его неугомонных поисков непривычного, парадоксального, нарушающего эстетическое благоразумие. Но тут-то и соприкасаешься с самой сутью его темпераментной души и его веры в очистительную силу искусства. Сводить горение Дягилева к погоне за эффектом новизны, за скандалом среди «отсталого большинства», говорить, что в конце концов его деятельность свелась к импрезарской удачливости, что он не был творцом, а только честолюбивым пропагандистом чужих дарований, и что деловая его смелость, переходившая нередко границы дозволенного, питалась прежде всего привязанностью к широкой жизни — какая ересь!

Между тем так судят многие; до сих пор фигура Дягилева-сноба и сибарита порой заслоняет Дягилева-энтузиаста, отдававшего всего себя с какой-то языческой страстностью искусству-красоте, «улыбке Божества», заслоняет и Дягилева-человека, любившего Россию, ее культуру, и песни ее и пляски, и лесные просторы, и усадебные затишья.

Еще недавно попались мне на глаза такие строки о Дягилеве, и не кого-нибудь, а крупного писателя, его современника, ныне здравствующего А. М. Ремизова: «Дягилев цвел всеми цветами очарования, но веселости — «юмора» не замечалось. Чем-то отравленный, о другом сказать было и «пришибленный», ему всё всурьез. Или возиться с чужими талантами и сознавать, что сам ты ничего не можешь, откуда там веселости? Самому с собой Дягилеву делать было нечего и вот он богатый отборным чужим добром повез огреметь мир Россией». «На кого он был похож? Что осталось от его гордой головы великого дискриминатора? Наряженная старая кормилица — а кормить нечем»[3].

Жесткие и несправедливые слова! Помимо редкого вкуса и умения угадывать ценнейшее в художественном явлении, не признанном еще ничьим судом, помимо дара прозревать талант в художнике, подающем подчас только смутные надежды, помимо способностей администратора, благодаря которым ему удавалось выкручиваться из самых сложных материальных передряг, — разве без любви самоотверженно-упорной, без любви благодатной сделаешь то, что сделал Дягилев? Разве мог бы он «огреметь мир Россией», как насмешливо роняет Ремизов? Легко сказать «огреметь мир», но не значит ли это — приобщить к Западу русское искусство, к тому Западу, который прежде и внимания не обращал на наш художественный гений? Не значит ли это вернуть сто-

---

[3] «Дворецкий», журнал «Дело», № 4. 1951.

рицей Западу то, что от него получила Россия? Никто теперь не отрицает плодотворящего влияния на европейских творцов русской музыки, театральной живописи, хореографии, и не вина Дягилева, если влияние это стало ослабевать после революции, и сам Дягилев постепенно перешел на роль международного балетного импрезарио, порвав связи с родиной?

Всю жизнь приходилось ему терпеть от соотечественников несколько недружелюбное отношение к себе. Кн. С. М. Волконский, в своих воспоминаниях, упоминая о «заносчивости и бестактности» Дягилева, говорит: он «имел талант восстанавливать всех против себя». К сожалению, Волконский не вспомнил при этом, скольким артистам, музыкантам, балеринам, тот же Дягилев внушил в себя веру, скольких увлек за собой, заразил своим воодушевлением...

Но каковы же всё-таки итоги балетной деятельности Дягилева? Как велика его заслуга в современном возрождении балета и что дал он искусству танца? Мне кажется, тут не один, а два вопроса. Дягилев-реализатор театральных зрелищ, создавших такую популярность балету во всем мире, Дягилев-вдохновитель плеяды блестящих постановщиков и хореавторов, умевший, как никто, «открыть» новый талант, — неизмеримо больше Дягилева-творца в пределах хореографического искусства, которое достигло, к концу XIX века на наших императорских сценах, можно сказать, непререкаемых высот.

Искусство это, вскормленное классической традицией, искусство «сверх-национальное», что правильно отметил в свое время А. Я. Левинсон, — спасалось от всех на него посягательств (а сколько их было!) прежде всего консерватизмом своей *школы* и отличается такой сложностью, что для его понимания нужны известная подготовка, опыт и усердие, — недаром балетная

публика в дореволюционной России замыкалась в круг так называемых «балетоманов». Классическая школа, несомненно, является высшей из известных нам систем одухотворенной телесной динамики, и потому до сих пор балетные студии и труппы в любой стране пестрят русскими именами и приходится вербовать танцовщиков и танцовщиц из питомников, верных всё той же крепко установленной традиции, независимо от национальности педагога и уклона к тому или другому эстетическому пристрастию. Разных балетов много, школа в конце концов — одна. Следовательно: твори и фантазируй новатор-хореавтор сколько угодно, но, не располагая традиционно-приготовленным «человеческим материалом», не показать ему убедительно своих новшеств; тело, не перевоспитанное долгой классической учёбой, не выразит художественного задания.

Мы знаем, французы (да и не одни французы) долго противополагали свой академический балет тому, что им показали русские, т. е. Дягилев-Фокин-Нижинский-Павлова-Карсавина и др.; Дягилевские спектакли казались им как бы началом новой балетной эры... На самом деле это не так. Нельзя говорить, что искусство балета изменилось, что найдена какая-то небывалая, отличная от прежней форма театрального танца.

С точки зрения чисто хореографической не был ли этот ошеломивший французов привезенный в 1907 году Дягилевым балет скорее упрощением, популяризацией, при помощи других искусств, какими до Дягилева балет почти не умел пользоваться? К постановкам были привлечены крупные, яркие художники; образцовая музыка стала впервые conditio sine qua non спектаклей (Чайковский на императорских сценах ведь не более, как исключение, — музыка обычно заказывалась сомнительным композиторам-ремесленникам, вроде Минкуса и Пуни). Принять и полюбить хореографическое мастерство в этой пышной оправе было куда легче иностран-

цу, дягилевские балеты смотрелись без труда и вовсе неподготовленной публикой. К тому же они были большею частью одноактны, уже размером своим не подавляли зрителя. «Время больших полотен миновало», — писал защитник балетной новизны Светлов. И правда, балеты Дягилева уподоблялись малым картинам современных выставок, редко отступал он от принципа одноактных постановок. Во всяком случае, попытки воскресить один балет на весь вечер (напр., «Спящую Красавицу») большого успеха не имели.

Но случилось и другое. Сразу поле приложения танца, особенно классики, было весьма сокращено. Из всех шести или восьми постановок первых двух сезонов «Шопениана» («Сильфиды») была единственным чисто-классическим балетом, да еще «Павильон Армиды», с удивительными декорациями и костюмами Александра Бенуа. В других — «Клеопатра», «Шехеразада» — танец прельщал живописной стилизацией движений и поз и теми непривычно-естественными движениями, что усердно насаждались Айсадорой Дункан; новизной в них было босоножье, до того только намечавшееся в интимных студиях. На третий сезон прославились балеты, где числившийся на афише балетмейстер (Фокин уже разошелся с Дягилевым) являлся не более, как скромным помощником художника-живописца и археолога.

Всё это произошло, конечно к огорчению балетоманов, тщетно взывавших к Дягилеву... Ведь никакое великолепие оркестрового сопровождения, никакие декоративные эффекты и костюмы, никакая изобретательность в нахождении драматических сюжетов и их мимического воплощения — ничто для истинного ценителя не заменит ворожбы самого танца, хотя бы в рабочем костюме, в балетном классе с традиционным зеркалом и «палкой», под скромный аккомпанемент рояля.

Между тем Дягилев, посвященный во все технические тонкости классики и безошибочно судивший о каче-

стве исполнения хореографической задачи. Дягилев всё более увлекался приемами, не имеющими прямого отношения к балету an und für sich. От хореавтора он стал требовать, как нечто обязательное, создания движений и pas, доселе невиданных и доводил сплошь да рядом поиски новизны до полного отрицания собственно-танца в угоду неожиданному эффекту и даже грубоватому трюку.

Ограничусь одним примером — постановкой «Лисы», единственного балета, кажется, где участниками выступали одни мужчины. Танцовщики, в каких-то бесформенных балахонах с надписями, выплясывая замысловатые pas, изображали зверей (лиса, баран, петух и т. д.). Три главных мима всё полётнее отделялись от пола, наконец — куда-то исчезали наверх по специальным сооружениям и тотчас появлялись опять, но уже в воздухе, на трапециях, и выделывали самые рискованные акробатические упражнения; затем снова возвращались на землю и продолжали танцы. Зрители недоумевали... Но когда, после занавеса, раздались аплодисменты — кланяться вышли не три танцовщика в балахонах, а целых шесть! Исполнителями воздушной эквилибристики оказались приглашенные Дягилевым профессиональные акробаты.

Итак, воздадим хвалу тому, кто был инициатором «вывоза» русского балета на западный, столь счастливо, почти неожиданно счастливо закончившийся экзамен. Но не будем преувеличивать роли — в истории балетного искусства, в истории танца как танца, — нашего *хореарха*. Этот остроумный титул поднес Дягилеву один из просвещеннейших знатоков балета и балетный педагог А. В. Бундиков, автор очень содержательных критических статей о дягилевских спектаклях четверть века назад, в эмигрантской газете, где я тогда заведывал художественно-литературным отделом. Мно́гое о классике я узнал именно от него и в оценке

Дягилева многим ему обязан. Сам Дягилев помню, считался с критическими выпадами А. В. Бундикова так же, как прежде с критикой А. Я. Левинсона, в «Аполлоне», против Дягилева-хореарха, жертвующего в угоду новизне и успеху театральных эффектов высшим эстетическим смыслом танца.

Иностранцы относились к Дягилеву менее строго, признание его заслуг покрывало насмешливое недоверие к его новшествам и к нему лично. И всё-таки даже в хвалах звучала подчас подозрительность: слишком уж ловок и развязен этот неуемный русский! В последние годы даже передовая критика сделалась придирчива к его слабостям (случалось, и вышучивали его в театральных пьесах на злобу дня). Не могло всё это не отражаться на его природном оптимизме. С годами и силы стали угасать и, главное, угасла вера в непререкаемую правду того, что он так долго считал своим призванием. Балетные триумфы продолжались, но, оглядываясь на пройденный путь, Дягилев чувствовал себя всё более одиноким.

Один из наиболее расположенных к нему французских критиков, Брюссель, подводя итоги его художественному делу, замечает: «Он понял, что надо двигаться быстро, не останавливаться на этапах, чтобы не дать обогнать себя... Следовало идти быстро, но Рок бежал еще быстрее: стареющий Дягилев не переставал искать свою дорогу. Теперь я думаю, он не был больше уверен в своем пути».

Я взял эту цитату из книги Лифаря, в которой так увлекательно-подробно рассказано о последних годах и днях Сергея Павловича, когда ему на смену он, Лифарь, всё более внедрялся в русский балет, а Дягилев постепенно отходил от взлелеянного им детища, предаваясь другой страсти — библиофильству, собиранию редких русских книг, рукописей и автографов.

Была ли эта страсть главной причиной его охлаждения к своим балетам? Или причиной было увлечение молодым композитором Марковым и какими-то совсем новыми чарами его балетов? Или, охладев к балету, искал он нового применения своей бьющей через край энергии? Трудно сказать. Как бы то ни было, библиофильству он предался не как простой любитель книги, а опять же — с мыслью о создании очень большого дела. Он разорялся на покупку книг и рукописей, предпринимал в поисках за ними длинные путешествия по городам Европы, мечтал о музее-книгохранилище, которым продолжалась бы «за рубежом» традиция русской культуы. Он мечтал...

Но его подстерегала Смерть. Умер он как-то внезапно, в Венеции, осенью 1929 года.

По рассказу Лифаря, Дягилев умирал тяжело и душевно одиноко. Давнишний диабет принял угрожающую форму; ряды друзей поредели. Выкинутый болезнью за борт жизни, еще не веря в смерть, но уже предчувствуя конец, он вдруг ощутил себя беспомощным обломком себя самого и цеплялся с отчаянием за опьянявшую его всеми соблазнами жизнь, шумную и нарядную, где он так упорно кружился, творил, наслаждался, блистал...

...«Мне было неприятно и страшно, — говорит Лифарь, — видеть этого человека, которого я считал Ильей Муромцем — богатырем, могучим мыслями и могучим телом, — боязливым, как женщина, дрожащим и ожидающим милости — жизни».

Менее всего был он подготовлен уйти из жизни. Когда час пробил, он растерянно заметался, не мог примириться со смертью, которая убивает жизнь, как не примирялся и прежде.

Дягилев ощущал жизнь, как единственную реальность, никакой иной для него не было. Но именно поэтому — разве мог он мучительно не задумываться и

прежде о всеуничтожающей смерти? Не отсюда ли — и в лучшую его пору — те приступы «пустынной» тоски, о которых рассказывает Лифарь:

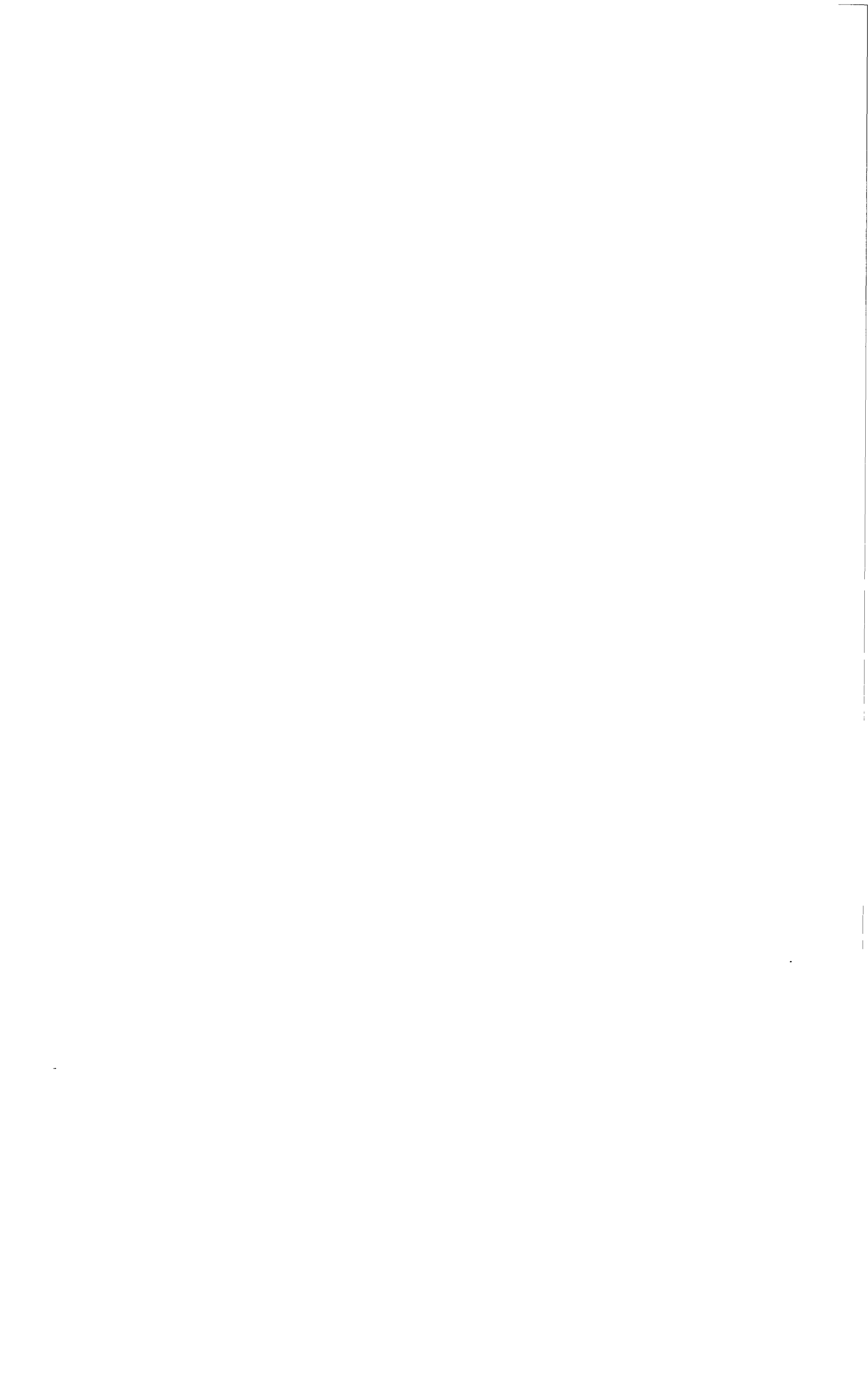
«Барин, аристократ, с презрением относился он к толпе, к людям, но всегда хотел дарить этим людям Америки, вести их за собой и заставлять их любить то, что он любит. Дягилев умел любить с юношеским увлечением то картину, то симфонию, то пластическое движение, и умел растроганно умиляться и плакать настоящими крупными слезами перед созданием искусства, но в то же время, открывая для себя и для других новые миры, он не верил до конца в них и никогда не испытывал полного удовлетворения, — не потому ли всегда так грустно, и чем дальше, тем грустнее, улыбались глаза Дягилева?.. Ни одно дело не поглощало его всецело — в душе его всегда оставалось какое-то пустое место, какая-то душевная пустыня, самое страшное в жизни — скука. Отсюда и периодические припадки тоски, отсюда и всевозможные увлечения — страсти — необходимость заполнить пустыню»...

В заключение — еще цитата из Лифаря:

«В жизни он был туристом... Почувствовал ли Сергей Павлович, что в его жизни не всё было ладно, что в своих чувствах он не руководился никаким высшим началом, что в них не было вложено никакого усилия над собой, над своим эгоистическим усилием, — и в нем впервые проснулось раскаяние, которого он не знал в жизни?».

Кому много дано, с того много и спросится. Сергею Павловичу Дягилеву, при всей вулканической воле его и уме, открытом всем соблазнам красоты, недоставало той мудрости сердца, которая защищает от одиночества перед лицом смерти... Но верно и другое: обладай Сергей Павлович этой мудростью, кто знает? — создал ли бы он то, что создал.

Иннокентий Анненский



Известно, что мы плохо ценим и бережем наших «больших людей», — как часто уходят они почти незаметно и только позже, когда их нет уже, спохватившись, мы сплетаем венки на траурных годовщинах...

Одним из таких неузнанных при жизни был Иннокентий Федорович Анненский. В области литературной он работал, можно сказать, в безвестности и лишь перед самой смертью обратил на себя внимание, примкнув к кружку молодых поэтов, зачинателей журнала, обязанного главным образом ему, Анненскому, первыми своими удачами...

Зато и не пощадила его литературная чернь... Не одна чернь! Перед кем-кем, а перед Анненским повинно всё русское общество, — ведь современники, за исключением немногих друзей, мало что не оценили его, не увлеклись им в эти дни его позднего, так много сулившего творческого подъема, но, обидев грубым непониманием, подтолкнули в могилу.

Когда появилась в «Аполлоне» статья Анненского о нескольких избранных им русских поэтах, под заглавием «Они», не только набросились на него газетные борзописцы, упрекая меня, как редактора, за то, что я дал место в журнале «жалким упражнениям гимназиста старшего возраста» (это он-то, пятидесятитрехлетний маститый ученый, переводчик Эврипида и автор лирических трагедий, мудрец «Книг отражений» и «Тихих песен»!), — забрюзжал кое-кто и из разобранных им поэтов, обидясь на парадоксальный блеск его характе-

ристик. Пришлось даже напечатать его «письмо в редакцию» в свое оправдание. Анненский ошеломил, испугал, раздражил и «толпу непосвященную», и балованных писателей, ждавших на страницах «Аполлона» одного фимиама. Метафорическая изысканность Анненского была принята за вызов и аффектацию, смелость оборотов речи — за легкомысленное щегольство...

Анненского мучило это непонимание. Критик благожелательный, миролюбивый, несмотря на свою «иронию», был задет за живое, нервничал, терзал себя, искал опоры, одинокий и не умеющий «приспособиться» к ходячим мнениям, — можно с уверенностью сказать, что волнение этих нескольких недель ускорили ход сердечной болезни, которой он страдал давно.

Даже наиболее просвещенный читатель долго оставался чужд и его стихам, и сущности его нео-эллинизма, и критическому ясновидению. Он умер вот уже около полувека тому назад, но многие ли и за эти годы, несмотря на то, что Анненский признан передовой критикой большим поэтом, многие ли прислушались к нему, почувствовали его как выразителя целой эпохи, мятущейся эпохи нашей на рубеже двух миров — старой интеллигентской России, досказывавшей свое последнее слово с Чеховым, и новой, родившейся в конце века, — той России, которая началась, зараженная сумеречным Западом, «декадентством» в девяностые годы, пережила затем бесчисленные «измы» европейских мод и погибла в бреду революционного всесожженья...

В этом смысле Анненский трагическая фигура. Поэт глубоких духовных разладов, мыслитель осужденный на глухоту современников — он трагичен, как жертва исторической судьбы. Принадлежа к двум поколениям, к старшему возрастом и бытовыми навыками, к младшему — духовной изощренностью, Анненский как бы совмещал в себе итоги русской культуры, пропитавшейся в начале двадцатого века тревогой противоречивых

дерзаний и неутолимой мечтательности. Филолог-эллинист по специальности, по профессии педагог (директор Царскосельской гимназии, а затем инспектор Петербургского учебного округа), всезнающий философ, собеседник обворожительный в кругу друзей — наедине с собой он был поэтом, обрекшим себя пытке богоборческого отрицания и призраку смерти, которую ждал каждую минуту, не веря в потусторонний мир и терзаясь своим неверием... Явление сложное и в этой сложности многозначительное, особенно для нас, свидетелей национального светопреставления, — личность, одаренная свыше меры, и писательская совесть, вкусившая от всех отрав европейского «конца века» и, вместе с тем, столь русская! Сродни Гоголю, Лермонтову, Тютчеву, Достоевскому в томлении своем по чуду...

Воспоминания мои об Иннокентии Федоровиче относятся к году для меня знаменательному, 1909-му, когда начался «Аполлон». Первая книжка вышла в конце октября, с Анненским я познакомился в марте, а скончался он 30 ноября того же года. Эти восемь месяцев общения с Иннокентием Федоровичем и сотрудничества с ним, месяцы общей работы над объединением писателей, художников, музыкантов, и долгие вечера за чайным столом в Царском Селе, где жил Анненский с семьей, скромно, старомодно, по-провинциальному, — всё это время «родовых мук» журнала, судьбою которого он горячо интересовался, связало меня с ним одною из тех быстросозревающих дружб, о которых сердце помнит с великой благодарностью.

Он был весь неповторим и пленителен. Таких очарователей ума — не подберу другого определения — я не встречал и, вероятно, уж не встречу. Как мыслитель на редкость общительный, он обладал высшим даром общения: умел говорить и слушать одинаково чутко. Не будучи красноречив в обычном, «ораторском», смысле,

он достигал, если можно так сказать, полноречия необычайного. Слово его было непосредственно-остро и, однако, заранее обдуманно и взвешено: вскрывало не процесс мышления, а образные итоги мысли. Самое неожиданное замечание — да еще облеченное в шутливую форму (вкус «ирониста», каким он себя упорно называл, удерживал его от серьезничания, хотя бы и по серьезнейшему поводу) — возникало из глубины мироощущения. Мысль его звучала, как хорошая музыка: любая тема обращалась в блестящую вариацию изысканным «контрапунктом метафор» и самым слуховым подбором слов. Вы никогда не знали, задавая вопрос, что он скажет, но знали наперед, что сказанное будет ново и ценно, отметит грань, от других скрытую, и в то же время отразит загадочную сущность его, Анненского.

Проф. Ф. Ф. Зелинский в аполлоновском некрологе Анненского замечает: «Мало сказать, что он был тонким и чутким стилистом: он был стилистом именно произносимого, а не читаемого слова, он заботился о тщательном подборе выражений не только со стороны смысла, но и со стороны звука».

Высокий, сухой, он держался необыкновенно прямо (точно «аршин проглотил»). Прямизна зависела отчасти от недостатка шейных позвонков, не позволявшего ему свободно вращать головой. Будто припаянная к шее она не сгибалась, и это сказывалось в движениях: в манере ходить прямо и твердо, садиться на вытяжку, поджав ноги, и оборачиваться к собеседнику всем корпусом, что на людей, мало его знавших, производило впечатление какой-то начальнической позы. Черты лица и весь бытовой облик подчеркивали этот недостаток гибкости. Он постоянно носил сюртук, черный шелковый галстук был завязан по-старомодному широким, двойным, «дипломатическим» бантом. Очень высокие воротнички подпирали подбородок с намеком на колючую бороду, и усы были подстриженные, прямо торчавшие над

припухлым, капризным ртом. С некоторой надменностью заострялся прямой, хотя и по-русски неправильный нос; глубоко сидевшие глаза стального цвета смотрели пристально, не меняя направления; на прекрасно очерченный прямой лоб свисала густая прядь темных волос с проседью. Вид бодрый, подтянутый. Но неестественный румянец и одутловатость щек (признак сердечной болезни) придавали лицу оттенок старческой усталости, — минутами, несмотря на моложавость и даже молодцеватость фигуры, он казался гораздо дряхлее своих пятидесяти трех лет.

В манерах, в светскости обращения было, пожалуй, что-то от старинного века. Необыкновенно внимательный к окружающим, он блистал воспитанностью не нашего времени. Это была не бюрократическая выправка и не чопорность, а романтическая галантность, предупредительность не человека салонных навыков, а мечтателя, тонко чувствующего ту эстетику вежливости, что ограждает души благороднорожденные от вульгарного запанибратства. Он принадлежал к породе духовных принцев крови. Ни намека на интеллигента-разночинца. Но не было в нем и наследственного барства. Совсем особенный с головы до пят — чуть-чуть сановник в отставке и... вычитанный из переводного романа маркиз.

Красиво подавал он руку, вскакивал с места при появлении в комнате дамы, никогда не перебивал собеседника, не горячился в самом горячем споре, уступая слабейшему противнику с обезоруживающим благодушием. Когда создавалась аудитория, любил говорить и говорил отчетливо, властно, чеканил слова, точно докладывал, но и тут остроумие преобладало над профессорской точностью, четкость привыкшего к кафедре лектора сочеталась с непринужденной causerie. А в дружеской беседе голос его, ораторски не гибкий, окрашивался тончайшими оттенками чувства.

Этим волнующим голосом читал он нам, аполлоновцам, свои стихи. Они хранились, переписанные его сыном (печатался под псевдонимом Кривич), в полированном замыкающемся ларце из кипарисового дерева, — отсюда и название посмертного сборника. Мы собирались у него на квартире в Царском Селе иногда днем, чаще вечером.

Просторен, хотя темноват, был рабочий кабинет Анненского: полки с разнообразнейшими книгами, бюст Эврипида на шкафу, множество фотографических портретов на свободной стене против окон... После наших просьб хозяин подходил к столику, на котором стоял отдельно заветный «ларец», бережно открывал его, выбирал ту или другую «пьесу» (так называл он стихотворения), затем принимал обычную для него в таких случаях позу: немного торжественно опирался обеими руками на спинку поставленного перед собою стула. «Пьеса» лежала перед ним, однако читал он всегда наизусть, не торопясь, скандируя стих, но стараясь произносить слова будничным тоном. В эти минуты древним, усталым, изможденным мыслью вещуном казался Анненский, и мы слушали, не всегда понимая, но чувствуя, что ничто в этих признаниях одиночества не плод изощрения, что тут взвешена сердцем каждая буква, выстрадан каждый образ, иносказательно-прихотливый или недоговоренный, или намеренно-прозаический.

И всё же как обворожительно молод был он, молод умственной неутомимостью, жаждой впечатлений, отзывчивостью к младшему поколению! Для нас, его друзей-учеников, не было критика снисходительнее. Он согревал светом своим всякого, кто с ним соприкасался. Потому что доброты, отечески-мудрой ласковости к людям было в нем гораздо больше, чем он, быть может, сам хотел. Он хотел жалости к ближнему, обреченному вместе с ним на призрачную «голгофу жизни», но сердце его было создано любящим и — как это свойственно

людям глубоко чувствующим — стыдливо-робким в своей нежности. Сам он шутливо называл его «сердцем лани»:

К МОЕМУ ПОРТРЕТУ

Игра природы в нем видна:
Язык трибуна с сердцем лани,
Воображенье без желаний
И сновидения без сна.

В этом четырехстишии каждое слово — свидетельство о самой сущности его мироощущения. Для Анненского человек и, следовательно, он сам, был только «игрой природы», эпизодом в цепи безбожного миротворения. Отсюда и противоположение «желаний» (приятия жизни и ее смысла) фантазии («воображению»), и — «сна», т. е. веры в иную, трансцендентную реальность, «сновидениям», мечтам художника, бесследно тающим, как облака на небе. Анненский усвоил до конца урок французских poètes maudits. В посмертной статье своей «Что такое поэзия?» он говорит о поэзии современной: «Она дитя смерти и отчаяния». Недаром считал он себя прямым последователем Маллармэ, Рембо, Верлэна.

Анненский обосновал свою болезненно-горькую философию бытия и критической прозой, и стихами. В моей тетради выписок я нашел отрывок из его статьи «Художественный идеализм Гоголя». Нигде, кажется, прямолинейнее не высказал он теории своего «неприятия» творения: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим — в философском смысле — и логически непримиримым соединением»... Если это последняя правда Анненского, то можно ли удивляться смертельно-унылому строю его лиры! Как могла укорениться в нем эта «последняя правда»?

Я не знал, не знаю и до сих пор личной, интимной биографии Анненского, — уверен, что многое разъяснилось бы в его писательстве, если бы эта биография не оставалась тайной. Любил ли он?.. Но как могло не любить щедрое и жалостливо-нежное, рвущееся к свету запредельному сердце Анненского? Иннокентий Федорович избегал рассказывать о себе, о своих чувствах, они только сквозят в его стихах и с какими оговорками! В стихотворении «Моя тоска» со страдальческой иронией он называет любовь своей «безлюбой». Но достаточно было увидеть его в женском обществе, — заметить, например, с какой бесконечно-грустной лаской поглядывал он на молоденькую девушку, одну из его племянниц, проживавшую в семье Анненских (он называл ее «серной»), чтобы почувствовать, как этот опасно больной сердцем, преждевременно состарившийся человек глубоко переживал какую-то несчастливую любовь. Может быть одну, единственную на всю жизнь?.. Несчастливую — не потому, что без взаимности, а потому что судьба не захотела этой любви. И когда вчитаешься в его стихи, особенно в трагедии, такие эврипидовские по духу, видишь — что эту личную неудачу он связывал с самой горькой из своих идей: о неосуществимости вообще любви в ее высочайшем значении, — любовь осуждена земным роком.

«Последнее драматическое его произведение, — говорит Вячеслав Иванов в замечательной статье, посвященной Анненскому, — лирическая трагедия «Фамира Кифаред» кажется как бы личным признанием поэта о его задушевных тайнах под полупрозрачным и причудливым покрывалом фантастического мира, сотканном из древнего мифа и последних слов позднего поколения»... «Страдание для него — отличительный признак истинной любви, всегда так или иначе обращенной к недостижимому». «Сердце говорило Анненскому о любви и ею уверяло его о небе. Но любовь всегда не-

удовлетворенная, неосуществленная здесь, обращалась только в «тоску» и рядились в «безлюбость».

...Нет, не о тех, увы! кому столь недостойно
Ревниво, бережно и страстно был я мил...
О, сила любящих и в муке так спокойна,
У женской нежности завидно много сил.

Да и при чем бы здесь недоуменья были —
Любовь ведь светлая, она кристалл, эфир...
Моя ж безлюбая — дрожит, как лошадь в мыле!
Ей — пир отравленный, мошеннический пир!

В венке из тронутых, из вянущих азалий
Собралась петь она... Не смолк и первый стих,
Как маленьких детей у ней перевязали,
Сломали руки им и ослепили их...

Это строфы из последнего написанного Анненским стихотворения — «Моя тоска». Но вот и утверждение того же в прозе. Беру цитату из второй «Книги отражений». Глава «Символы красоты у русских писателей» начинается так: «Поэты говорят обыкновенно об одном из трех: или о страдании, или о смерти, или о красоте». Характерна для Анненского эта трехчленная формула... На самом деле, разве мыслимо говорить о поэзии, опустив в этой цепи звеньев, четвертое и пожалуй самое главное звено — любовь?.. Анненский почти никогда не говорит о своей любви, как будто и не замечает ее, как будто боится выдать что-то в себе самое сокровенное. Но он слишком искренен, слишком непосредственно правдив, до конца честен, чтобы утаенная правда его муки не сквозила в его лирической исповеди. Надо только вчитаться, внимательно вдуматься в иные строфы, чтобы прикоснуться к ней, разоблачить эту правду, прикрытую теоретическим отрицанием. *Этого* «Анненского» как-то не замечают обыкновенно.

М. А. Волошин так его характеризует: «Вагон, вок-

зал железной дороги, болезнь — все мучительные антракты жизни, все вынужденные состояния безволья, неизбежные упадки духа между двумя припадками работы, неврастения городского человека, заваленного делами, который на минуту отрывается от напряженья текущего дня и чувствует горестную пустоту и бесцельность и разорванность своей жизни... Увы! Таковы были те минуты отдыха, которые он отдавал своей собственной душе, ритму своего я»... Георгий Чулков называет поэзию Анненского «траурным эстетизмом»; Ходасевич выводит весь страдальческий пафос его из страха смерти... Но мне, знавшему лично Иннокентия Федоровича, хоть недолго, но очень напряженно (встречались мы изо дня в день) — все эти характеристики кажутся поверхностными, не вскрывают его человеческой и творческой сущности (одно неотделимо от другого), пронизанной не холодом безлюбия и эготического отчаяния, а мукой, в которой любовь и отчаяние сплетены нераздельно, охватывая всю проблему бытия. И с какой силой вырывается иногда из его строф голос именно любви (не только любви отвлеченной, а любви кровной, биографической), с какой убедительностью, например, свидетельствуют о ней в «Кипарисовом ларце» «Трилистник соблазна» или «Трилистник лунный», или «Струя резеды в темном вагоне» из «Складня» — «Добродетель».

Вот она, эта эротика Анненского, недоговоренная и так много говорящая:

В МАРТЕ

Позабудь соловья на душистых цветах,
Только утро любви не забудь...
Да ожившей земли в неоживших местах
Ярко-черную грудь!

Меж лохмотьев рубашки своей снеговой
Только раз и желала она, —

Только раз напоил ее март огневой,
Да пьянее вина!

Только раз оторвать от разбухшей земли
Не могли мы завистливых глаз...
И дрожа поскорее из сада ушли...
Только раз... в этот раз...

И вот еще — Träumerei:

Сливались ли это тени,
Только тени в лунной ночи мая?
Эти блики, или цветы сирени
Там белели, на колени
Ниспадая?
Наяву ль и тебя ль безумно
И бездумно
Я любил в томных тенях мая?
Припадая к цветам сирени
Лунной ночью, лунной ночью мая,
Я твои ль целовал колени,
Разжимая их и сжимая,
В томных тенях, в томных тенях мая?
Или сад был одно мечтанье
Лунной ночи, лунной ночи мая?
Или сам я лишь тень немая?
Или ты лишь мое страданье
Дорогая,
Оттого, что нам нет свиданья
Лунной ночью, лунной ночью мая...

Третье (написанное для себя) стихотворенье еще откровеннее повествует об эпизоде этой затаенной любви, и тут умолчания поэта красноречивее слов. Недаром столько в этих стихах многоточий:

СТРУЯ РЕЗЕДЫ В ТЕМНОМ ВАГОНЕ

Dors, dors, mon enfant!

Не буди его в тусклую рань,
Поцелуем дремоты согрей...
Но сама — вся дрожащая — встань:

Ты одна, ты царишь... Но скорей!
    Для тебя оживил я мечту,
    И минуты ее на счету...

. . . .

Так беззвучна, черна и тепла
Резедой напоенная мгла...
    В голубых фонарях,
    Меж листов, на ветвях,
        Без числа
Восковые свечи плывут.
        И в саду
        Как в бреду
    Кризантэмы цветут.

. . . .
. . . .

Всё что можешь ты там,
            всё ты смеешь теперь.
    Ни мольбам, ни упрекам не верь!

. . . .

    Пока свечи плывут
    И левкои живут
Пока дышит во сне резеда —
Здесь ни мук, ни греха, ни стыда...

. . . .

    Ты боишься в крови
    Своих холеных ног,
    И за белый венок
    В беспорядке косы?..
        О молчи, не зови!
    Как минуты — часы
Не таимой и нежной красы.
. . . . На ветвях,
В фонарях догорела мечта
    Голубых кризантэм...

. . . .

Ты очнешься — свежа и чиста,
    И совсем... о, совсем!
Без смятенья в лице,
В обручальном кольце...

. . . .

Стрелка будет показывать семь...

Семейная жизнь Анненского осталась для меня загадкой. Жена его, рожденная Хмара-Борщевская, была совсем странной фигурой. Казалась гораздо старше его, набеленная, жуткая, призрачная, в парике, с наклеенными бровями; раз, за чайным столом, смотрю — одна бровь поползла кверху, и всё бледное лицо ее с горбатым носом и вялым опущенным ртом перекосилось. При чужих она всегда молчала; Анненский никогда не говорил с ней. Какую роль сыграла она в его жизни? Почему именно ей суждено было сделаться матерью его сына, Валентина?

Этот единственный сын, которого Иннокентий Федорович нежно любил, воспитал и образовал с большой заботливостью, был по облику своему, и духовному и внешнему, какой-то противоположностью отцу. Добродушный малый и всем сердцем ему преданный, но до удивления ничем его не напоминавший, ни наружностью, ни умом, ни манерой себя держать. Чтобы доставить удовольствие Иннокентию Федоровичу, я попробовал было поручить Кривичу какую-то рубрику в литературной хронике «Аполлона», но после первого же опыта пришлось отказаться от его сотрудничества (хоть я и сохранял с ним и его женой самые добрые отношения). После кончины отца Кривич выказал примерное рвение к его памяти, заботливо привел в порядок его писательское наследие, тщательно издал «Кипарисовый ларец». Не припомню я, однако, ничего написанного им ни до, ни после революции, что могло бы послужить для душевной биографии отца, а сам Анненский, если и говорил о своей сердечной скорби, то всегда полушутливо, из гордости, и как о чем-то исходящем из его «трансцендентной» печали.

Старые личные счеты с жизнью, неутоленный и затаенный эрос пронизывают и поэзию «Тихих песен» и «Кипарисового ларца» и «Книги отражений» и даже «Эврипида», не говоря уж об упомянутых трагедиях:

«Лаодамия», «Иксион», «Меланиппа», «Фамира Кифаред», — однако это не объясняет Анненского-творца, почти всегда говорящего не о себе только, но о тоске всех безверных, всех не победивших в себе рассудочной логики. Если же, от безверья, страдал он глубже и безнадежнее других, то оттого, что всё сознавал сильнее и окончательнее, чем обыкновенные смертные. Во всяком случае, не от узко личных причин (от болезни, в частности) проистекала «траурность» Анненского, заставлявшая его пристально вчитываться в лермонтовского «Демона», в «Романцеро» Гейне, в «Гамлета» и другие произведения, отразившие тревогу и мятеж уязвленного и отчаявшегося сознания.

В этом смысле я считаю почти клеветой статью В. Ф. Ходасевича (всеми прочитанную в свое время), где критик объясняет поэзию Анненского испугом перед смертью. Тут высокомерно-острый Ходасевич грешит грубоватой предвзятостью. До нельзя упростил он «пессимизм» поэта, не захотел вдуматься в его «испуг», свел этот испуг к почти животному страху уничтожения в связи с сердечной болезнью... Нет, люди такого духовного склада, как Анненский, не боятся физиологически смерти. Испуг, даже ужас Анненского, разумеется, совсем другого, метафизического, порядка и звучит он скорее как *страх жизни,* а не страх смерти. Этот ужас роднит его со многими поэтами позднего девятнадцатого века, потерявшими, отвергшими, из сердца изгнавшими Бога, — для них земное существование воистину обратилось в «дьяволов водевиль». И Анненский дает почувствовать как никто, до конца, до последнего отчаяния, в непосредственных взятых из жизни образах, этот вечный холод стерегущего небытия и, как бы негодуя на смерть, подчеркивает оскорбительное уродство ее телесной и бытовой личины.

Вот стихотворение, которое он особенно любил читать в кругу близких ему слушателей.

— Иннокентий Федорович, скажите «Куклу»! — мы понимали, что тут, в этих неправильных амфибрахиях, он излил о себе, о своей философской тоске безысходно-горькую, неотступную жалобу.

Он становился в привычную позу, держась слегка вздрагивающими руками за спинку стула:

То было на Валлен-Киоске.
Шел дождик из дымных туч,
И желтые мокрые доски
Сбегали с печальных круч...

Мы с ночи холодной зевали
И слезы просились из глаз,
В утеху нам куклу бросали,
В то утро, в четвертый раз.

Разбухшая кукла ныряла
Послушно в седой водопад,
И долго кружилась сначала,
Всё будто рвалась назад.

Недаром лизала пена
Суставы прижатых рук, —
Спасенье ее неизменно
Для новых и новых мук.

Гляди, уж поток бурливый
Желтеет, покорен и вял;
Чухонец-то был справедливый,
За дело полтинник взял.

И вот уже кукла на камне,
И дальше идет река...
Комедия эта была мне
В то серое утро тяжка.

Бывает такое небо,
Такая игра лучей,
Что сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Как листья, тогда мы чутки:
Нам камень седой, ожив,
Стал другом, а голос друга,
Как детская скрипка, фальшив.

И в сердце сознанье глубоко,
Что с ним роднится лишь страх,
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах.

Лирика Анненского — иносказательная исповедь. Иносказание он насыщал метафорами и «своими» оборотами речи, затрудняющими отчасти читателя. Но исповедь покоряет непосредственностью пронзительно-терпкой. Исповедь отчаявшегося духа и гримаса иронии-тоски от ощущения «высоко-юмористической» непримиримости двух миров человека. Сердце, человеческое «я», вещь-идея, абсурд несоединимого соединения, «старая кукла» или фальшивая скрипка, звуки которой рождаются от прикосновения таинственного смычка, чтобы умереть мучительным эхом: — *здесь* или *там?* Не всё ли равно, если *здесь* бесконечно далеко от *там,* и потому не сольются они вовеки, какой бы музыкой ни казалось людям, обманутым любовникам жизни, краткое чудо этого слияния! Надо свыкнуться с образами-символами Анненского, чтобы ощутить его страдание за полупрозрачной тканью метафор и найти ключ к другому, тоже запутанному, любимейшему его стихотворению — «Смычок и струны»:

Какой тяжелый, темный бред!
Как эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны.

. . . .

Смычок всё понял; он затих,
А в скрипке эхо всё держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось...

Я всё еще слышу, каким надрывным голосом, почти переставая владеть собой, произносил Анненский: «И было мукою для них, что людям музыкой казалось»... Казалось ли только? Не благая ли весть — тайна этого слияния, от которого больно, эта музыка любви, похищаемой смертью? Что мы знаем? Но поэт убедил себя, что знает, и тщетно прятался от своего знания: за маской насмешливого художника перед людьми, за хрупкими стенами мечты — перед самим собою. Тщетно, потому что логика ума и логика сердца никак не совпадали в этом истерзанном большом человеке. Он воображал, что раз навсегда ответил на гамлетовские вопросы, а в сущности не переставал вопрошать, недоуменно пытая загадку земного существования. Недаром тоску свою он величал не только «веселой» (что не поражает после слов о «высоко-юмористическом» существе человека), но и «недоумелой».

В свое недоумение Анненский вкладывал все оттенки чувства и не уставал с беспощадным упорством вызывать призрак смерти... Не случайно «ларец» его был из кипарисового дерева.

Перелистывая в памяти мучительную книгу «трилистников» и «складней», перебираешь одну за другой строчки и строфы тягостных предчувствий, отчаяния, призывов и проклятий, обращеных к Ней, невидимой и вездесущей. Любуясь красными маками в летний полдень, поэт представляет себе во что они превратятся осенью, когда плоды их в «пустом и глухом» саду станут «тяжкими головами старух, осененных Дарами». В «Сентиментальном трилистнике» он говорит беззаботно играющей девочке:

Отпрыгаются ноженьки,
Весь высыплется смех,
А ночь придет — у Боженьки
Постельки есть для всех.

В сонете «Перед панихидой» он признается в недоуменном чувстве, чье имя — Страх:

...Гляжу и мыслю: мир ему.
Но нам-то, нам-то всем!
Иль люк в ту смрадную тюрьму
Захлопнулся совсем?

...Лишь ужас в белых зеркалах
Здесь молит и поет,
И с поясным поклоном Страх
Нам свечи раздает.

В «Балладе», где с циническим реализмом описываются будни похорон, «маскарад печалей», недоумение переходит в проклятие:

...Будь ты проклята, левкоем и фенолом
Равнодушно дышащая Дама!

Смерть, тление, осужденность всего живого на исчезновение — неотступная тема Анненского. Еще в более ранних «Тихих песнях», менее унылых, встречаются такие строки:

Сказать, что я... весь этот ужас тела...
(«У гроба»)

В «ужас тела» превращается человек, жалкий абсурд, живое противоречие двух непримиримых миров, бесконечно далеких один от другого, — человек, случайная и бесцельная жертва стихийных сил, как смешная кукла в водопаде Валлен-Киоска, и всё равняет, всё бездушит, всё сквернит, всё обесценивает смерть:

Под гулы меди гробовой
Творился перенос,
И, жутко задран, восковой
Глядит из гроба нос....

(«Черная весна»)

Каждая минута бытия напоминает об этом ужасе, каждый предмет, приводимый в движение скрытой пружиной: будильник, который кем-то заводится на ночь, старая шарманка, что «никак не смелет злых обид» и не поймет, «что не к чему работа», часовой маятник, который —

...по стенке ночь и день
В душной клетке человечьей
Ходит-машет сумасшедший,
Волоча немую тень.

Бег часов, ускользание мгновений в страшное ничто, маятник-сердце, «шелест крови, голос муки», тоска «стальной цикады»:

Я знал, что она вернется
И будет со мной — Тоска.
Звякнет и запахнется
За дверью часовщика...

Тоска всё о том же: о том, что «тяжек жизни свет по рытвинам путей»; что любовь поэта «безлюбая — дрожит, как лошадь в мыле», а вся нежность ее — только «колдуньина маска»; что «черной весной» мутная изморозь льется на тление, а осень спрашивает: «А ты? когда же ты? — на медном языке истомы похоронной»; о том, что мир нездешний, «тот мир — лишь миг с его миражным раем», а здесь в миражной яви «лишь мертвый брезжит свет», и остается одно: «до конца всё видеть цепенея» и ждать, когда «распахнется дверь»...

Анненский говорил молодым писателям «Аполлона» и мне повторял не раз: «Первая задача поэта — выдумать себя». На этом парадоксе он настаивал, но сам-то выдумать себя никак не умел и вероятно поэтому даже

сомневался как будто в собственной поэзии, говоря о ней условно и шутливо:

Я завожусь на тридцать лет,
Чтоб жить, волнуясь и скорбя,
Над тем, чего, гляди, и нет.
И был бы верно я поэт,
Когда бы выдумал себя.
(«Человек»)

Выдумал! Разве Анненский мог что-нибудь выдумывать, когда каждое сказанное им слово поэзии — голос той Тоски, которую он писал с большой буквы?

«Иронистом» он называл себя особенно охотно, он чтил нелицемерно как своих наставников — верных рыцарей иронии, начиная с Аристофана и кончая Лафоргом (une eau de vie un peu trop forte, как говорил Анненский, цитируя Реми де Гурмона). Вот отчего так дорога была ему, филологу, специалисту по Эврипиду, ученику Виламовица, французская поэзия конца века, безбоязненно-скептическая и, часто, трагически-безбожная. Вот отчего примкнул он уже на склоне лет, не устрашась насмешек литературной улицы, к модернистам, объединившимся в «Аполлоне».

Русское поэтическое поколение девятисотых годов не водружало знамени скепсиса и безбожия (напротив — богоискательство преобладало), но это поколение было воспитано на европейских образцах «прекрасной формы», и это было дорого Анненскому-эстету, хоть он и почитал себя плохим слугой Аполлона, бога красоты и меры. Последнее обстоятельство приводило его даже в некое трогательное смущение: «Ведь я старый прислужник Диониса, насмешливый са́тир (он ставил ударение на *а*), моя муза — менада, как бы не прогнали меня из храма Светозарного и Лученосного»... И тут же успокаивал себя тем, что эти боги — близкие родственники и поэтому, исповедуя одного, служишь и

другому... Но его подстерегал *третий* — не бог земных созерцаний и не бог земного опьянения, а бог, пожирающий своих детей, — потусторонний лик его Анненский болезненно ощущал, хоть и отнекивался всячески от мистицизма, он — иронист!

Но русский модернизм той поры привлек Анненского не только культом красоты и дерзостями стиля, литературными изощрениями, экзотикой и символическими туманами. В этом модернизме было ведь и другое: отчужденность от жизни, презрение к «здравому смыслу», мифотворчество, игра ума, любующегося призраками, неприятие реализма. В бегстве от реальности Анненский пристал к «молодым», сделался «ментором» вместе с Вячеславом Ивановым в учрежденном при редакции «Аполлона» Обществе ревнителей художественного слова, эстетика стала для него спасительным щитом от мыслей отчаяния.

В самом деле, разве не на эстетике строил он хрупкую свою теорию мирооправдания? Чтобы не проклинать смерть, он вводил ее в круг художественных эмоций, в гамму одушевленных поэтической мечтой метафор. И смерть из «одуряющей ночи» обращалась в «белую радость небытия», в «одну из форм многообразной жизни», — ведь формами сознания жизни исчерпывается содержание; другого смысла, другой правды нет и быть не может. Художник, поэт, творя слово и всё, что оно пробуждает в душе, творит единственную ценность смертного — красоту иллюзии. Оттого и прекрасно, что невозможно: Невозможно — тоже с большой буквы, как Тоска.

Если слово за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно — Невозможно.

В разговорах Анненский часто возвращался к этой философии эстетического нигилизма. «Мое я — только

иллюзия, как всё остальное, отражение химер в зеркалах»... говорил он, и ему хотелось как-то примирить этим апофеозом метафоры-символа антиномию «двух недружных миров в человеке». «Нельзя оправдывать оба мира, — писал он в статье о «Гамлете», — и жить двумя жизнями зараз. Если тот лунный мир существует, то другой, солнечный, все эти Осрики и Полонии — лишь дьявольский обман и годится разве на то, чтобы его вышучивать и с ним играть»... Искусство, одно искусство, художественное преосуществление, сливает оба мира. И потому он во что бы то ни стало хотел быть эстетом и готов был даже запереться в башне из слоновой кости.

Был ли он им? Мне думается, что достаточно и поверхностного знакомства с его стихами, чтобы ответить отрицательно. Как ни прятался он за метафоры, называя это «любовью к жизни», ироническим своим «дионисийством», как ни доказывал, что лучше разделенной любви, лучше счастья вдвоем — грезить одному «когда чуть дымятся угли», что востократ прекраснее природы мечта о природе, и что надо лишь «выдумать себя», чтобы «стать Богом», — дух его требовал иного и *ощущал* иное. Он не сдавался из какого-то фантастического самолюбия, кощунствовал от избытка томления по чудесному, он не умел поверить в бытие «непостижное уму», но оно врывалось в его сердце, опрокидывало искусно воздвигнутые «миражи», заставляло плакать и ужасаться и невольно благоговеть, обращало иронию в жалкую гримасу, улыбку скептика в испуг тайновидца, неверие — в предчувствие. Умирали слова «упадая, как белый цвет», но Неизреченное стучалось в наглухо запертую «дверь часовщика», и притихала «стальная цикада», прислушиваясь к тому *нечто,* что боится постороннего слова или вспыхнувшей свечи, что живет «совсем по другому» в омутах трансцендентного молчания.

Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки ходят по дому,
Тут же возле иная среда,
Где живем мы — совсем по-другому.

С тенью тень там так близко слилась,
Там бывает такая минута,
Что лучами незримыми глаз
Мы уходим друг в друга как будто.

И движеньем спугнуть этот миг
Мы боимся, иль словом нарушить,
Точно ухом кто возле приник,
Заставляя далекое слушать, —

Но едва запылает свеча,
Чуткий мир уступает без боя,
Лишь из глаз по наклонам луча
Тени в пламя сбегут голубое.
(«Свечку внесли»)

«Содержание нашего *я* не только зыбко, но и неопределимо, — говорит Анненский в очерке, посвященном Бальмонту, — и это делает людей, пристально его анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, — так сказать, *фатальными мистиками*».

Я бы назвал «мистическим безбожием» это состояние духа, отрицающее себя во имя рассудка и вечно настороженного к мирам иным, — если бы не боялся слишком резкого соседства этих слов. Но иначе, пожалуй, не скажешь. И как удивительно сочеталось в нем ощущение Тайны с рассудочным низведением духа человеческого на ступень имманентной призрачности и, вместе, с почти истерической чувствительностью и таким самоутверждающимся сознанием своего поруганного «я»!

Анненский был сентиментален. О, да — сентиментален и в том смысле, какой это слово имеет на фран-

цузском языке — un sentimental, человек сердца, глубокого чувства, — но также отчасти и в смысле, какое оно приобрело по-русски: он был чувствителен, разнеженно-жалостлив, вечно прислушивался к себе, пытал себя и жалел себя и — через себя — всю жизнь, всё творение. Жалостливость его распространялась и на людей, и на природу, и на окружающие предметы, потому что для него и природа, и люди, и всякий неодушевленный предмет, — всё попадавшее в поле его восприятия, становилось *им самим*: кроме этого пассивного «я» ничего и не было, всё отожествлялось с ним в процессе сознания. Это и очаровывало его эстетически (миражи, музыка, самозабвение, красота), и ужасало: во всём сущем отраженная душа обращается в призрак, в бредовую материализацию и в конечную пустоту несуществования. От этой жалости к себе, к своему всесущему и несуществующему «я» — и какая-то размягченная нежность подчас, и характерный для Анненского негодующий протест, доходящий до циничного всеотрицания. Жалея себя, он не хочет быть жалким, хочет быть «дерзким» и бесстрашно «срывать одежды» с так называемой действительности, когда не может преодолеть ее мечтою, заслонить иллюзией вечной красоты. Рассудочное отрицание Бога Живого сплошь да рядом обращает эту мечтательность Анненского (теперь можно было бы сказать — его сенсуальный экзистенционализм) в изуверскую дезинтеграцию бедной своей, замученной Психеи.

Среди его произведений, не предназначавшихся к печати, есть длинный прозаический отрывок, убедительно иллюстрирующий то, что я сказал (из сборника его «Посмертных стихов», под редакцией В. Кривича, — вышел в Петербурге в 1923 году). Я приведу этот отрывок, написанный не для печати и тем более потрясающе-непритворный. Нигде страдальческое «заумье» Анненского не вскипало выразительнее. Выписываю не

целиком, но так, чтобы не было нарушено единство этой жутко-безжалостной исповеди.

«*Моя душа*». Эпиграф — «Нет, я не хочу внушать вам сострадания. Пусть лучше буду я вам даже отвратителен. Может быть, и себя вы хоть на миг тогда оцените по достоинству».

«Я спал, но мне было душно, потому что солнце уж пекло меня через штемпелеванную занавеску моей каюты. Я спал, но я уже чувствовал, как нестерпимо горячи становятся красные волосики плюшевого ворса на этом мучительно неизбежном пароходном диване. Я спал и не спал, я видел во сне собственную душу.

Свежее голубое утро уже кончилось и взамен быстро накалялся белый полдень. Я узнал свою душу в старом персе. Это был носильщик.

Голый по пояс и по пояс шафранно-бронзовый, он тащил какой-то мягкий и страшный, удушливый своей громадностью тюк — вату, что ли, — тащил его сначала по неровным камням ската, потом по гибким мосточкам, а внизу бессильно плескалась мутно-желтая и тошно-теплая Волга, и там плавали жирные радужные пятна мазута, точно расплющенные мыльные пузыри. На лбу носильщика, возле самой веревки, его перетянувшей, налилась сизая жила, с которой сочился пот, и больно глядеть было, как на правой руке старика, еще сильной, но дрожащей от натуги, синея напружился мускул...

Я не совсем проснулся и заснул снова. Туча набежала, что ли? Мне хотелось плакать... И опять снилось мне то единственное, чем я живу, чем я хочу быть бессмертен и что так боюсь при этом увидеть по-настоящему свободным.

Я видел во сне свою душу. Теперь она странствовала, а вокруг нее была толпа грязная и грубая. Ее толкали — мою душу. Это была теперь пожилая девушка, обесчещенная и беременная; на ее отечном лице странно выделялись желтые пятна и тут, среди своих пахнущих рыбой и ворванью случайных друзей, девушка нескладно и высокомерно несла свой пухлый живот...

. . . .

Нет, символы, вы еще слишком ярки для моей тусклой подруги. Вот она — моя старая, моя чужая, моя складная душа! Видите вы этот пустой парусиновый мешок, который вы двадцать раз толкнете ногой, пробираясь по палубе на нос парохода мимо жалкой дверцы с звучной надписью «граманжа»?

Она отдыхает теперь, эта душа, и набирается впечатлений:

она называет это созерцать, когда вы ее топчете. Погодите, придет росистая ночь, в небе будут гореть яркие июльские звезды. Придет и человек — может быть это будет носильщик, может быть просто вор; пришелец напихает ее всяким добром, — а она, этот мешок, раздуется, она покорно сформируется по тому скарбу в ее недрах, который должны потащить на скользкую от росы гору вплоть до молчаливого обоза... А там с зарею заскрипят возы, и долго, долго душа будет в дороге, и будет она грезить, а грезя покорно колотиться по грязным рытвинам никогда не просыхающего чернозема.

Один, два таких пути, и мешок отслужил. Да и довольно... В самом деле — кому и с какой стати служил он?

Просил ли он, что ли, о том, чтобы беременная мать, спешно откусывая нитки, сметывала его грубые узлы, и чтобы вы потом его топтали, набивали тряпьем да колотили по черным ухабам?

Во всяком случае, отслужил же и он и попадет наконец на двузубую вилку тряпичника. Вот теперь бы в люк! Наверное небытие это и есть именно люк. Нет, погодите еще... Мешок попадает в бездонный фабричный чан, и из него, пожалуй, сделают почтовую бумагу. Отставляя мизинец с темным сапфиром, вы напишете на мне записку своему любовнику... О, проклятие!

Мою судьбу трогательно опишут в назидательной книжке ценою в три копейки серебром. Опишут судьбу бедного отслужившего людям мешка из податливой парусины.

А ведь этот мешок был душою поэта, и вся вина этой души заключалась только в том, что кто-то и где-то осудил ее жить чужими жизнями, жить всяким дрязгом и скарбом, которым воровски напихивала его жизнь, — жить и даже не замечать при этом, что ее в то же самое время изнашивается собственная, уже ни с кем не делимая мука».

В этом отрывке ужасает, конечно, не столько аллегория, сколько разъедающая мысль поэта, которая к ней привела, мысль о своей бездуховной, лишь кажущейся сущности, обреченной на вечную гибель, — негодующий нигилизм неверия... Но разве само это негодование — не свидетельство о порыве поэта в высь неизреченную, о томлении по вечности божественно-благодатной?

С нигилизмом века (плоды которого мы пожинаем

в наши дни) сочеталась в Анненском неосознанная им и преодоленная какой-то гипертрофией мозговых процессов религиозность натуры. Может быть, сказалась тут и наследственность (предки духовного звания?). Во всяком случае, почвенное преемство остро чувствуется в каждой строке: прививка западного эстетства не заглушила в нем его русской поэтической природы. Он желал быть «эготистом» (по его собственному признанию), замкнутым в себе созерцателем внутреннего мира, утверждающим красоту слова, как самоцель, «гипнотизером» (по его же определению), внушающим образы, которые возникают независимо от правды моральных запросов живой человеческой личности. Но платя дань эстетствующему модернизму, он оставался русским. Глубины совести, глубины любви и жалости к человеку, трагическое ощущение обреченности мира, утратившего веру в Божество, иначе говоря, — сознание, уводящее нас за пределы так называемого «чистого искусства», вдохновение, связанное с самодовлеющей религиозной тревогой, вот что роднит Анненского, скажем: с Лермонтовым, Тютчевым, Гоголем, Достоевским, вообще с русским искусствоощущением, гораздо больше, чем с поэзией современного Запада и ее французских учителей, «проклятых поэтов», как Рембо или Лотреамон.

Свет нездешний томил его; он не видел и роптал, — тоскуя, слепой и вещий, тешась игрой ума и оплакивая слепоту сердца, пламенно-непримиримый, безутешный. Эта двойственность, эта расколотость сознания и подсознательных порывов, действительно страшная, как «тяжелый, темный бред», была его пафосом, его болезнью, его пыткой.

В небе меркнет звезда,
Пытка ль земная всё длится,
Я не молюсь никогда,
Я не умею молиться.

Время погасит звезду,
Пытку ж и так одолеем.
Если я в церковь иду,
Там становлюсь с фарисеем.

С ним упадаю я нем,
С ним и воспряну ликуя...
Только во мне-то зачем
Мытарь томится тоскуя...

Русским представляется мне и то, что можно назвать «нитчеанством» Анненского — те выводы, которые он сделал, углубляя мысли Нитче-вагнерьянца о трагедии, «рожденной из духа музыки», — мысли о сострадании и ужасе. Нитче (для которого «Бог умер») увидел в античной трагедии источник «вод живых» и для современного человечества и призывал к трагедийному искусству грядущие поколения. Анненский, кажется, единственный писатель, поверивший ему до конца. «Романтик Нитче возводил ребячью сказку в высшие сферы духовной жизни», — замечает где-то автор «Кипарисового ларца», — и возвращается к этой мысли (говоря о «Горькой судьбине» Писемского) так: «Ужас и страданье, которые еще Аристотель, за двадцать два века до нашего времени, определил, как два главных трагических элемента, являются на двух полюсах художественной скалы наших ощущений: в ужасе, более чем в каком-либо другом чувстве, для человека весь мир сгущен в какой-то призрак, грозящий именно ему. В сострадании как раз наоборот: человек совершенно забывает о своем существовании, чтобы слить свое исстрадавшееся «я» с тем «не-я», которому это страдание грозит... Сострадание и ужас в своих художественных отображениях не могут перестать существовать в сфере человеческого творчества, и потому совершенно химерично предположение, по которому трагедия осуждается на вымирание»... Приобщив дионисийскую музу свою трагедийному, очи-

стительному пафосу, Анненский принялся за переводы Эврипида и сам стал писать трагедии, или «вакхические драмы» (по его терминологии), как бы продолжая труд учителя, но внося в классические «ребячьи сказки» — трепет и утонченнейшую скорбь своей, такой современной, изболевшей всеми соблазнами отрицания и всей русской тоской, души.

Пафос этих вакхических драм Вячеслав Иванов определяет как «пафос обиды человека и за человека». В частности последняя, четвертая, драма — «Фамира-Кифаред» — в этом отношении особенно показательна.

Иннокентий Федорович читал нам по рукописи своего «Кифареда» у себя в Царском Селе (посмертное издание вышло только десятью годами позже). Он любил это парадоксальное творение с эпиграфом Dis manibusque sacrum, — может быть, искал в этих белых ямбах забвенья от сердечной муки, которой была, по его признанию, вся жизнь:

Ведь если вслушаться в нее,
Вся жизнь моя — не жизнь, а мука.

Мы слушали его взволнованный голос, невольно поддавались акцентам этой, музыкой слов просветленной, горькой жалобы поэта, казавшегося нам загадочно-дряхлым и всё же близким нашей юношеской мечтательности. Слушали и вероятно — тогда — очень многого не понимали. Теперь звучат совсем по-иному его трагические признания (в обращении Кифареда к Нимфе-матери):

...В моей судьбе
Ни матери, ни сестрам, ни отцу
Нет места, сладкозвучная: живу я
Для черно-звездных высей; лишь они
На языке замедленном и нежном,
Как вечера струисто-светлый воздух,
Мне иногда поют. И тот язык

Как будто уловив его созвучья,
Я передать пытаюсь, но тоской,
Одной моей тоскою полны струны.
Ты не нужна мне, женщина, и нет
Прошедшего меж нас...

Вряд ли возник бы «Аполлон», не случись моей встречи с Иннокентием Федоровичем. После дягилевского «Мира искусства» Петербург нуждался в художественно-литературном журнале «молодых». Средства нашлись. Но я колебался долго. Не потому, что неясно представлял себе программу журнала, но потому что недоставало мне опытного старшего советчика (признанного всеми «ближайшими» в будущей редакции), чтобы придать авторитетность мне, только начинавшему тогда писателю, в трудной роли редактора и оградить меня от промахов.

После первой же встречи с Анненским, — нас познакомил царскосел, юноша Гумилев, — я почувствовал, сколько неиспользованных духовных сил накопилось в этом молодом старце и как самоотверженно готов он погрузиться в общее наше дело, не претендуя ни на какое исключительное влияние, просто из преданности к литературе, из сочувствия к талантливой молодости, из желания быть услышанным ею, слиться с нею в работе, — ведь до того почти никто его не слышал и печататься ему было негде.

И, действительно, со дня заключенного между нами «союза» Анненский принялся лихорадочно за статьи и стихи и стал с юношеским воодушевлением вышлифовывать «пьесы» своего «Кипарисового ларца». Несколько позже, когда я серьезно захворал и врачи опасались за исход моего плеврита, Анненский заезжал ко мне на Гусев переулок почти ежедневно и, по глубокой его встревоженности, я чувствовал, что ему не только отечески жаль меня лично, но что нестерпимо горько

ему от мысли: вдруг вместе со мною рухнет и наше детище, журнал, и следовательно все связанные с ним его, Анненского, творческие замыслы... Признаюсь, я так сердечно успел привязаться к Иннокентию Федоровичу за эти несколько месяцев знакомства, что горечь его, не столько жалость к опасно-больному, сколько опасение за участь неродившегося еще «Аполлона», — причиняла мне боль...

Анненский оказался тем именно старшим помощником, какой был нужен мне. Начиная журнал, я хотел оставаться возможно объективнее в выборе матерьяла, не впадая в кружковщину и, тем паче, в редакторский непотизм, — Анненский был исключительно независим и терпим. Ничего общего не имея с поколением писателей, к которому сам принадлежал по возрасту, увлекаясь «новизной» начала века и глашатаями модернизма, он был отзывчив и ко многому из того, что молодежь зачеркивала одним росчерком пера, как отсталость и дурной вкус (всё печатавшееся издательством «Знание» и бóльшую часть того, что издавал «Шиповник», т. е. в первую очередь — литературу, отзывавшуюся бытом).

Так, например, он высоко ценил Леонида Андреева, — последняя, предсмертная его статья была посвящена Андрееву (никогда, насколько мне известно, не появилась она в печати, вероятно, погибла в архивах упраздненного, в начале 1918 года «Аполлона»).[1]

Вспоминаю, как я был с Анненским на спектакле «Анфисы» в Александринском театре. Он воспринимал эту мелодраматичесую пьесу с заразительным волнением и так убеждающе комментировал ее драматическую символику, что я решил «пересмотреть» мое отношение к автору и... поехал к нему на финляндскую

---

[1] Последний номер журнала был выпущен секретарем редакции М. Л. Лозинским, в мое отсутствие, уже после «Октября».

его дачу (около Выборга). Отмечу, кстати, что Андреев дружески отклонил предложенное ему сотрудничество: «Благодарю, тронут, но знаю, что не подхожу». После смерти Анненского я не возобновил моей просьбы.

Почти так же не совпадала восторженная оценка Анненским Бальмонта с отношением к нему модернистов позднейшего поколения...

Не хочу делать никакого вывода из этих пристрастий Анненского, но, несомненно, одно: такого рода расхождения с аполлоновцами должны были со временем значительно обостриться. И он это понимал: едва примкнув к молодежи, начал опять ощущать себя одиноким.

Оставалось, конечно, его влияние, как поэта на поэтов. Однако и тут, в границах поэзии, в качестве критика-эссеиста он взял не ту ноту... Иные из поэтов, как я уже сказал, на него обиделись за ироническую парадоксальность его отзывов-отражений в статье «Они» (первая книжка «Аполлона»). Авторы готовы были выслушать замечания о тех или других своих промахах, но полушутливая, задорная непринужденность, с какой Анненский давал характеристики, всматриваясь в личную сущность каждого автора, вдобавок — известное кокетство, с каким он стилизовал свою критическую прозу, решительно не понравились. Особенно рассердился вечный «недотыкомка» Федор Сологуб. Анненский был жестоко ущемлен этим недоразумением: вот, только расправил он крылья для взлета и опять одинок, непонят!

Сейчас, оглядываясь назад, я вижу ясно, что Иннокентий Федорович, останься он жив, не мог бы в дальнейшем играть в «Аполлоне» руководящей роли, какая мне сперва померещилась. Слишком долго стоял он особняком в писательском мире, слишком самобытно сложился его вкус, слишком по-своему думал он о всём,

чего ни коснись, и слишком далек был от злободневной условности, чтобы стать «властителем дум» даже в сравнительно тесном кружке. Может быть — и слишком доброжелательно-благодушен, недостаточно самоуверен, — в конце концов с его художественными оценками в редакции не очень-то считались.

И тем не менее критическое чутье его нельзя назвать иначе, как тайноведением. Оставим в стороне шутливость тона, иногда и вычуры стиля (статья «Они» начиналась: «Тирсы наших менад примахались быстро...»), — как никто другой, умел он прислушиваться к чужой душе, осязать подсознательную стихию творческого «я». В этом заключалось его неподражаемое колдовство. И неудивительно, что там, в глубинах этой чужой сущности, ему мерещилось много страшного, даже чудовищного и потому — невыразимого критической прозой; он и уснащал свою прозу поэтическими метафорами, и становилась подчас его критика дерзко-обличительной психологической лирикой.

Вообще критика Анненского прежде всего — психологическое углубление в высшей мере субъективное; в исследуемом авторе критик ищет и находит *себя,* то что им владеет, за чем он следует, чему отдается. Таким образом очерки Анненского являются действительно поэтическим *отражением,* и вовсе не в метафорическом смысле. Сам он очень ясно сказал это в предисловии к своей первой «Книге отражений»: «Поэтическое отражение не может свестись на геометрический чертеж. Если даже механически повторяя слово, мы должны самостоятельно проделать целый ряд сложных артикуляций, можно ли ожидать от поэтического создания, чтобы его *отражение* стало пассивным и безразличным? Самое *чтение поэта* есть уже творчество. Поэты пишут не для зеркала и не для стоячих вод».

Поэтому — когда он говорит о стихах или прозе других поэтов, он говорит о себе, о своей творческой

муке, ищущей созвучного голоса у тех, кто ему дорог. И это критическое самоуглубление Анненский связывает с тем, что для него самый главный вопрос жизни — то, что позволяет выносить эту жизнь, преображая бессмысленность ее в художественный смысл — смысл поэтического преображения.

В предисловии ко вторым «Отражениям» он поясняет: «Мои отражения сцепила, нет, даже раньше их — вызвала моя давняя тревога. И все их проникает проблема творчества, одно волнение, с которым я, подобно вам, ищу оправдания жизни».

Критические этюды Анненского сейчас забыты (библиографическая редкость — изданы были единственный раз в 1906-08 гг.). Эти потрясающие гениальной интуицией разборы любимых им произведений, только дополняют то, в чем он прикровенно исповедуется в своих стихах: «Проблема Гоголевского юмора», «Достоевский до катастрофы» «Умирающий Тургенев» «Бальмонт-лирик», «Власть тьмы» Толстого, «На дне» Горького, «Странная история» Тургенева, «Символы красоты у русских писателей», «Иуда» (Леонид Андреев), «Гейне прикованный», «Проблема Гамлета», «Бранд» Ибсена, «Преступление и наказание» и т. д. В этих воистину необыкновенных очерках полных терпкого психологизма, поэт, философски обобщая, разоблачает себя с выстраданной откровенностью. Никто, кажется, из поэтов о себе не сказал больше и последовательнее...

Поэзия Анненского сплошь обличительна для него самого и насквозь психологична. Внешнего, бездуховного нет в ней ничего: вся сквозит внутренним видением и ведением.

Вячеслав Иванов в замечательной, уже упоминавшейся мною статье, в январьском выпуске «Аполлона» 1910 года, определяет лирику Анненского как символизм *ассоциативный:*

«И. Ф. Анненский-лирик является в большей части своих оригинальных и трогательных созданий символистом того направления, которое можно было бы назвать символизмом *ассоциативным*. Поэт-символист этого типа берет исходной точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта *переживанием*, и иногда впервые назвать его — прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем. Такой поэт любит, подобно Маллармэ, поражать непредвиденными, порой загадочными сочетаниями образов и понятий и, заставляя читателя осмыслить их взаимоотношение и соответствия, стремится к импрессионистическому эффекту *разоблачения*. Разоблаченный таким методом объект поэтического созерцания, когда имя его ясно раздастся в сознании читателя, кажется ему новым и как бы впервые пережитым, перспектива, в которой он рисуется, углубленной, его последний смысл — требующим какой-то последней разгадки»...

Одним из примеров В. Иванов приводит строфы «Идеала» Анненского (из «Тихих песен»):

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов,
И скуки черная зараза
От покидаемых столов...

И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия!

«Это — библиотечная зала, посетители которой уже редеют в сумеречный час, когда зажигаются, тупо

вспыхивая, газовые лампы, между тем как самые прилежные ревнители и ремесленники «Идеала» трудолюбиво остаются за своими томами. Простой смысл этого стихотворения, разгадка его ребуса (а ребус он потому, что вся жизнь — «постылый ребус»), — публичная библиотека, далекий смысл и «causa finalis» — новая загадка, прозреваемая в разгаданном, — загадка разорванности идеала и воплощения и невозможности найти ratio rerum в самих res, в одних только отражениях духа, творчески скомпанованных человеческою мыслью, когда-то горевших в духе, ныне похороненных, как мумии, в пыльных фолиантах, приоткрывается она, тайна Изиды — и приоткрывается ли еще?»...

Сам Анненский, в посмертной статье — «Что такое поэзия?» (набросок вступления к его «Тихим песням», написанный в 1903 году и появившийся в «Аполлоне» только в 1911), — дает определение поэзии, которое, на мой взгляд, тоже многое объясняет в его собственных стихах. Вот несколько выдержек: «Поэзии приходится говорить словами, т. е. символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и, притом, чисто условное отношение... Вся их сила (созданий поэзии), ценность и красота лежит вне их, она заключается в поэтическом гипнозе. Причем гипноз этот, в отличие от медицинского, оставляет свободной мысль человека и даже усиливает в ней ее творческий момент. Поэзия приятна нам тем, что заставляет нас тоже быть немножко поэтами и тем разнообразит наше существование. Музыка стиха или прозы, или той новой формы творчества, которая в наши дни (Метерлинк, Клодель) рождается от таинственного союза стиха с прозой, не идет далее аккомпанимента к полету тех мистически окрашенных и тающих облаков, что проносятся в нашей душе под наплывом поэтических звукосочетаний.

В этих облаках есть, пожалуй, и слезы наших воспоминаний, и лучи наших грез, иногда в них мелькают даже силуэты милых нам лиц, но было бы непростительной грубостью принимать эти мистические испарения за сознательные или даже ясные отображения тех явлений, которые носят с ними одинаковые имена... Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета. Поэт не создает образов, но он бросает векам проблемы. Создания поэзии проектируются в бесконечность. Души проникают в них отовсюду, причудливо пролагая по этим облачным дворцам вечно новые галереи, и они могут блуждать там веками, встречаясь только случайно»...

То, что говорит Вячеслав Иванов об Анненском и сам он о себе — не так уж несогласуемо (тем более, что далеко не все стихи его ассоциативно-символичны). Анненский-символист действительно далек от символической русской «школы», с Андреем Белым, Блоком и тем же Ивановым. Он никогда в потусторонне-сущее путей не указывает и заклинательной магией не насыщает своих эпитетов и сравнений. Символы ему служат только для углубления и заострения чувства реальности; символы у Анненского — эстетическое средство выразительности, а не трамплины для прыжков на метафизические высоты. Он ближе к символисту-Гёте, сказавшему, что «всё преходящее символ». Еще ближе к Бодлэру и к Верлэну, лиризм которых он так удачно сравнивает с гипнозом. Он верил человеческому слову как орудию иррациональной мысли, если можно так сказать, — отсюда его благоговение и почти испуг перед словом, когда оно звучит из недр созерцательной муки. Конечно — не внешнее, буквенное слово, а слово-

мысль, слово-прозрение... Недаром в письме к Максимилиану Волошину он написал: «В поэзии у мысли страшная ответственность... И согбенные, часто недоумевающие, очарованные, а иногда — и нередко — одураченные словом, мы-то понимаем, какая это святыня, сила и красота... А разве многие понимают, что такое Слово у нас?» («Аполлон», янв. 1910).

Анненский был апологетом средиземноморской культуры не только в общем смысле (мир для него начинался с Гомера), но и в отношении своем, например, к судьбе русского языка и к вопросам версификации. Больше, чем кто-либо из русских поэтов, он любил неологизмы и галлицизмы. Зачастую этим пристрастием неприятно поражают переводы Эврипида (я не касаюсь высоких их качеств) и его трагедии в античном духе. Галлицизмы, даже просто смелые заимствования французских слов, представлялись ему неотъемлемым правом *модернизма* (он любил и этот, так часто употреблявшийся мною, но далеко не отчетливый термин).

Что касается галлицизмов, то я не был согласен с ним в корне. Галлицизмы (не надо забывать, что Пушкин гениально ввел сотни их в русскую речь) всегда казались мне неизбежным, по самому ходу нашей истории, но всё же засорением русского языка, тем более — поэтического звучания русской речи. Анненский горячо отстаивал дальнейшее обогащение языка в этом направлении. Вкусу его вовсе не претили в самых задушевных строках такие обороты речи, как например, «эмфаза слов»:

И для чего все эти муки
С проклятьем медленных часов?
Иль в миге встречи нет разлуки,
Иль фальши нет в эмфазе слов?

Или — такие любимые его выражения, как — «мираж» («миражный рай»), «хлороз жасмина», «зиг-

заг полета», «кошмарный», «анкилозы», «симптомы» и сколько других (в его переводах с древнегреческого неологизмы звучат намеренно-подчеркнуто): в трагедии «Фамира-Кифарэд» Силен говорит о перепадающих от нимф серебряных «вибрациях», сатир произносит «спичи», а другой — несколько «пикирован», и т. д.

Всеми этими словами, взятыми с французского, конечно пользоваться можно даже в стихах (и горшие дерзости дозволены поэту), но — в известном контексте, когда они необходимы и не портят лирического звучания; нельзя их считать равноправными другим русским словам, органически связанным со всем строем русской речи (в том числе и словам иностранного корня, — их столько! — уже вошедшим в наш язык по праву литературной давности, напр. «поэзия», «музыка»). Анненский подчас ранит ухо своими галлицизмами, из какого-то непонятного озорства, из предвзятого франкоманства.

И в то же время он был пуристом стихотворного звука. Форме в поэзии придавал значение первенствующее и больше всего ценил похвалы, направленные на его формальные удачи. В строке он помногу раз менял слова, дабы заменить слог с открытой гласной слогом с глухой или наоборот. И в своей стихотворной критике настаивал на этих *а, у, и*, в которых таилась для него магия выразительности.

Сколько раз с какой-то завистью говорил он мне о выработанности французами звукочередования в стихах, да и в прозе. Доходил до мелочей. Например, возмущался русской небрежностью в выборе имени при крещении. Как это его, Анненского, нарекли Иннокентием? Варварски звучит: Иннокент*ий* Анненск*ий*! У французов всегда: Поль Верлэн, Шарль Бодлэр, Виктор Гюго и т. д. А тут — удивительная нечеткость слуха:

— «У вас, Серг*ей* Маковск*ий,* хоть *ей* — *ий,* а у меня — *ий* — *ий*!

Анализируя чье-нибудь стихотворение, он особенное внимание обращал на буквенное звучание слов. Например, говоря о «Тихой колыбельной» Федора Сологуба, замечает: «Помните вы эту «Тихую колыбельную»? — Вся из хореев, усеченных на конце нежно открытой рифмой. На *ли, ю, ду, на* и динькающей — *день* — *тень, сон* — *лен* или узкой шепотной — *свет* — *нет.* Сколько в этой элегии чего-то истомленного, придушенного, еле-шепчущего, жутко-невыразимо-лунного:

— Сон, ты где был? За горой.
Что ты видел? Лунный свет.
— С кем ты был? С моей сестрой.
— А сестра пришла к нам? — Нет.
Я тихохонько пою
Баю-баюшки-баю...

Или после цитаты известной Сологубовской строфы:

Упала белая рубаха
И предо мной обнажена,
Дрожа от страсти и от страха,
Стоит она...

Анненский убеждает: «Только вы не разбирайте здесь слов. Я боюсь даже, что вы найдете их банальными. — А вот лучше сосчитайте-ка, сколько здесь *а* и *полу-а* — посмотрите, как человек воздуху набирает от того, что *увидел,* как у ведьмы упала белая рубаха? Кто разберет, где тут соблазн? где бессилие? где ужас?».

Потому-то поздняя французская поэзия и была его любимейшей. Он раз навсегда очаровался ее изысканным благозвучием, аллитерациями, ассонансами, верлэновской «de la musique avant toute chose», строфой Сюлли Прюдома (в его изумительном переводе):

Над гаснущим в томительном бреду
Не надо слов, — их гул нестроен.
Немного музыки — и тихо я уйду
Туда, где человек спокоен.

Кажется, он один, из русских поэтов, разбирался безупречно во всех тонкостях французского силлабо-тонического строя. Он говорил мне, как знаток, свои соображения об александрийском стихе, об истории цезуры в нем и о тайнах его ритма у разных авторов — соображения, никому не приходившие тогда в голову (высказанные только лет тридцать спустя Морисом Граммоном).

Однако франкоманство не мешало Анненскому пользоваться словарем чисто-народной речи, прозаизмами и словечками разговорными, уменьшительными и бытовыми, отдающими некрасовским колоритом: ишь-ты, ну-ка, где-уж и т. д. Сочетанием иностранных заимствований с простонародными оборотами он особенно дорожил, и как характерно это для всего склада его личности, пронизанной средиземноморской культурой и, вместе, такой до предела русской!

Не знаю, был ли Анненский очень одарен, как инструменталист стихотворной строки... Стихам его зачастую недостает текучести: «не льются»; надо помногу раз вчитаться в них, чтобы за внешней угловатостью услышать внутреннюю музыку; на его пиррихиях спотыкаешься, соседство согласных не всегда благозвучно... Тут при многом, конечно, и чисто-технические навыки. Анненский начал писать стихи еще в отроческие годы, но техника его вырабатывалась медленно, и до самой смерти не переставал он работать упорно над тем, что принято называть «формой» в поэзии. В. Кривич, в предисловии к изданию Посмертных стихов отца (1923, изд. «Картонный Домик») так го-

ворит об этой формальной его добросовестности: «Необыкновенно легко владевший стихом, Анненский в то же время был поэтом и чрезвычайной требовательности к себе, и очень капризным. Стихи свои он исправлял, изменял и переделывал по много раз, и не только во время черновой работы, но и в беловых экземплярах, и даже в позднейших списках, причем из сопоставления текстов иногда можно видеть, что замена одного слова другим или видоизменение целой строки объясняется не внутренними свойствами или внешним построением стихотворения, а были сделаны главным образом потому, что такое изменение отвечало желанию поэта в данный момент». «Анненский часто писал свои вещи заново по несколько раз и в разное время, благодаря чему некоторые стихи имеют по два и более черновиков, — частичных и целых»...

Звуковой пуризм был, отчасти, и рисовкой Анненского-эстета. На самом деле, разве внешним звуком живы его стихи? В них никогда звук не преобладает над смыслом — даже в таких, на первый взгляд, звуковых стихах, как например, «Старая усадьба» (из трилистника «Старой тетради»).

Характерны в этом стихотворении образы Анненского-символиста и вообще вся манера его чувствовать и выражать: слова не сами по себе и не обозначенные словами реальности, а то, что между словами и притом — психологически сущее, пережитое. Анненский всегда на земле и всегда где-то в иной духовной действительности, это двоеречие придает произносимым словам как бы новый смысл: они насыщаются смыслом всего, что угадывается сквозь них, за ними. И от краткости, от лаконизма словесных средств только просторнее возникающим образам.

Сердце дома. Сердце радо. А чему?
Тени дома? Тени сада? Не пойму.

Сад старинный — все осины — тощи, страх!
Дом — руины... Тины, тины что в прудах...

Что утрат-то!. Брат на брата... Что обид!..
Прах и гнилость... Накренилось... А стоит...

Чье жилище? Пепелище?.. Угол чей?
Мертвой нищей логовище без печей...

Ну, как встанет, ну, как глянет из окна:
«Взять не можешь, а тревожишь, старина!

Ишь затейник! Ишь забавник! Что за прыть!
Любит древних, любит давних ворошить...

Не сфальшивишь, так иди уж: у меня
Не в окошке, так из кошки два огня.

Дам и брашна — волчьих ягод, белены...
Только страшно — месяц за год у луны...

Столько вышек, столько лестниц — двери нет..
Встанет месяц, глянет месяц — где твой след?..

Тсс... ни слова... даль былого — но сквозь дым
Мутно зрима... Мимо, мимо... И к живым!

Иль истомы сердцу надо моему?
Тени дома, шумы сада? Не пойму...

В шестистопных хореях «Старой усадьбы» почти везде — тройная рифма или консонанс. При этом нет звуковой декоративности. Словесное звучание совпадает с образным рисунком... До чего весь Анненский тут, в этой музыке слов, вызывающей целый ряд обертонов, — прислушиваясь к ним мы ощущаем, как некое наваждение, сущность самого поэта — и печаль его смертельную, и насмешку над собой, и мечтательную оглядку на пройденный путь, и ужас перед всем мертвым, оживающим с колдовской властностью:

Ну, как встанет, ну, как глянет из окна?
Взять не можешь, а тревожишь, старина!

Анненский торопился жить в последние месяцы 1909 года, он предчувствовал скорый конец. Каждый день спешил он из Царского в Петербург то на лекцию к «раичкам»[2], то на доклад в Нео-филологическое общество, то на заседание «Поэтической академии», то в декоративную мастерскую А. Я. Головина (для коллективного портрета аполлоновцев). Последнее особенно утомляло его: приходилось подыматься по бесконечной крутой лестнице на самую вышку Мариинского театра... Я не могу простить себе, что мы, друзья, не сумели удержать Иннокентия Федоровича от этой опасной для его больного сердца гимнастики.

Он умер скоропостижно от эмболии, на ступенях Царскосельского вокзала в Петербурге, вдруг почувствовав себя плохо, спеша домой. Его труп опознали в Обуховской больнице.

Мы хоронили его на Казанском кладбище Царского Села; отпевание вышло неожиданно многолюдным, его любила учащаяся молодежь, собор был битком набит учениками и ученицами всех возрастов. Чувствовалось, что ушел человек *незабываемый*.

В полях был серый, тающий снег, были нищие ветки берез на мглистом небе. Катафалк с дубовым гробом жалко подпрыгивал на ухабах. Было невероятно сознание: Анненский мертв.

Сказать, что это он... весь этот ужас тела...

Он лежал в гробу торжественный, официальный, в генеральском сюртуке министерства народного просве-

---

[2] Он читал древне-греческую литературу на Высших женских курсах Раича. Слушательниц Петербург называл «раичками».

щения. И это казалось последней насмешкой над ним — Поэтом.

Я закончу «портрет» Анненского, далеко не полный, увы! — ведь нельзя, после короткой дружбы, узнать всего человека, даже когда он вложил всего себя в гениальные строфы, — закончу еще одним прозаическим отрывком из того же посмертного издания его стихов, где таким страшным иносказанием рисует он свою исстрадавшуюся душу. К людям, к тем поколениям, что примут его духовное наследство, почувствуют в его муке очистительный и плодотворный свет любви, обращен этот отрывок. Он написан за три года до его смерти.

Эпиграф: «Je suis le roi d'une ténébreuse vallée» (Stuart Meril).

«Я — чахлая ель, я — печальная ель северного бора. Я стою среди свежего поруба и еще живу, хотя вокруг зеленые побеги уже заслоняют от меня раннюю зарю.

С болью и мукой срываются с моих веток иглы. Эти иглы — мои мысли. И когда закат бывает тих и розов, и ветер не треплет моих веток, — мои ветки грезят.

И снится мне, что когда-нибудь, здесь же вырастет другое дерево, высокое и гордое. Это будет поэт, и он даст людям всё счастье, которое только могут вместить их сердца. Он даст им красоту оттенков и свежий шум молодой жизни, которая еще не видит оттенков, а только цвета.

О, гордое дерево, о брат мой, ты, кого еще нет с нами! Что за дело будет тебе до мертвых игол в создавшем тебя перегное!..

И узнаешь ли ты, что среди них были и мои, — те самые, с которыми уходит теперь последняя кровь моего сердца, — чтобы они воздвигали тебя, Неизвестный...

Падайте же на всеприемлющее черное лоно вы, мысли, ненужные людям!

Падайте, потому что и вы были иногда прекрасны, хотя бы тем, что никого не радовали...».

Вячеслав Иванов

Из поэтов, бывших на виду в предреволюционные годы, — самый забытый, пожалуй, Вячеслав Иванов. Многие помнят еще о его роли в столпотворении нашего модернизма, помнят и об авторе «Религии страдающего бога» и «Переписки из двух углов». Но стихи Вячеслава Иванова, его лирический пафос, да и весь он, поэт-мифотворец, символист, прозревавший в поэзии путь к высшему познанию — кому еще он дорог? И это несмотря на то, что поэт, покинув Россию четверть века назад, продолжал писать в изгнании до самой смерти (умер в Риме, 83 лет, 16 июля 1949 года).

По-русски, за это время, он почти не печатался. Впрочем, литературной «верхушкой» были замечены его итальянские стихи, появившиеся в «Современных записках». Гречанинов сочинил на пять из них романсы, которые затем оркестровал в симфонический цикл под общим заглавием «Римские сонеты». За рубежом вышел также (в 1939 году) последний стихотворный сборник Вячеслава Иванова — «Человек» (в парижской серии «Русские поэты»)[1].

---

[1] «Человек» не может помочь характеристике зарубежного творчества В. И., он весь написан еще в Москве. Часть первая, вторая и третья были закончены до революции; часть четвертая и эпилог — в годы 17-ый и 18-ый. «Человек» должен был печататься в России в 1918 г., даже набор был готов. Революционная буря помешала выходу в свет этого сборника. Когда в 1939 г. редакция «Современных записок» предложила В. И. издать его, автор сделал легкие изменения в отдельных строчках и прибавил «Примечания».

Это собрание очень головных, очень отвлеченно-выспренних строф мало кого увлекло; тяжесть стиха, надуманность образной выразительности вызвали даже недоумение: «Разве цель поэзии — какой-то умозрительный герметизм?»

«Поэзия, прости Господи, должна быть глуповата». Этим полушутливым восклицанием Пушкин отдает предпочтение не слабости ума, конечно, а прямодушию, непосредственности поэтических признаний. Ее-то и недостает поэме, или «мелопее» Вячеслава Иванова (как он сам назвал «Человека»), с первых же строф ввергающей нас в «беспощадные глубины» и в словесные ухищрения, с которыми справиться нелегко.

Разбирать этой книжки я не буду; к тому же, всякий может ее прочесть: она не распродана (другие книги Вячеслава Иванова находишь с большим трудом). Скажу только, что красóты есть и в ней, несомненно, хотя бы в апокалиптическом «Венке сонетов» третьей части. О «Человеке» упоминаю сейчас для того главным образом, чтобы указать на одну из причин «затмения» Вячеслава Иванова в эмиграции: последний сборник вскрыл его недостатки: риторичность, ученый педантизм и отвлеченное упорство в ущерб чувству. Всё это обнаруживалось и в прежних стихах, но не так обнаженно, — было в них много другого, выросшего не из Иванова-мыслителя, эллиниста и литературоведа (в самом широком значении этого понятия), а из поэтической сущности Иванова-прозорливца, Иванова-мистика, искушенного в тайном знании, называвшего себя полусерьезно магом... «Кормчие звезды», «Cor ardens», «Прозрачность», «Нежная тайна», — во всех этих сборниках, изданных с 1903 по 1912 год, ощущается подлинная стихотворная плоть, а не засушенное ее подобие.

Главная цель моя — напомнить об *этом* Иванове,

в связи с тем, что я почувствовал в Риме, ознакомившись с неизданными его стихами и со статьями литературно-критического и философского содержания, написанными в последние годы не только по-русски, но и по-итальянски и по-немецки. Прочел я также ряд «посвященных его трудам» статей иностранных авторов[2]. Иванов-мыслитель давно оценен в Италии и Германии, хоть ни одна из его капитальных книг (кроме книги о Достоевском) пока не появилась на иностранном языке: ни литературно-критические сборники, ни «Религия страдающего бога», ни «Дионис и прадионисийство»[3].

Диапазон умственных интересов Вячеслава Иванова был широк; посвятить его трудам следовало бы целый

---

[2] Стихи В. И. на итальянский язык переводил Папини, он же писал о нем неоднократно, высоко оценивая его поэзию. В словаре «Трекани» — статья о В. И. Ло-Гатто, который посвятил поэту главы и в своей «Истории русской литературы» и в «Истории русского театра». Из иностранных авторов, кроме того, писали о В. И. (упоминаю главное): в Италии — еще Александр Пеллегрини, Ансельмо Томмазини, Анжела Цукони. В итальянском издании книги Бернарда Шульце — «Русские мыслители перед Христом» имеется глава о В. И. Книга вышла и по-немецки. Во Франции — Габриель Марсель: «Достоевский в интерпретации Вячеслава Иванова». В Германии — Эрнст Роберт Курциус, Герберт Штейнер, Фридрих Мукерман и др. В Англии — Сприг.

[3] «Эллинская религия страдающего бога» должна была появиться в конце 1917 г. На складе Сабашникова всё издание сгорело во время обстрела, накануне выхода в свет книжки. Сохранилось всего два корректурных экземпляра. Один из них находится в Риме у семьи В. И., другой остался у кого-то в Москве. «Дионис и прадионисийство» было издано в Баку в 1923 г. в виде диссертации на степень доктора при Бакинском Университете, где В. И. тогда состоял ординарным профессором по классической филологии; кафедру занимал от 1921 до 1924 г., когда выехал с семьей за-границу. Книга эта переведена на немецкий язык и должна была выйти у Бенно-Швабе в Швейцарии.

ряд статей... Сосредоточусь на стихах, тем паче, что именно с Ивановым-поэтом наиболее связывают меня личные воспоминания; мне кажется, что и эти воспоминания, относящиеся к далекому петербургскому прошлому, представляют интерес для истории русской литературы.

Вячеслава Иванова я знал с 1903 года, когда из Италии он приехал в Петербург и выпустил «Кормчие звезды». Первая его жена (с 1894 года) Лидия Димитриевна Зиновьева-Аннибал[4] была еще жива и принимала вместе с ним весь «передовой» Петербург, в верхнем этаже дома на Таврической улице, в так называемой «башне». Почти вся наша молодая тогда поэзия, если не «вышла» из Ивановской «башни», то прошла через нее — все поэты нового толка, модернисты, или, как говорила большая публика, декаденты, начиная с Бальмонта: Гиппиус, Сологуб, Кузмин, Блок, Городецкий, Волошин, Гумилев, Ахматова, не считая наезжавших из Москвы — Брюсова, Андрея Белого, Цветаевой... Я перечислил наиболее громкие имена; можно бы назвать еще очень многих dii minores.

Собрания на «башне» прервались осенью 1909 года, когда Вячеслав Иванов отчасти перенес их, придав им характер более профессионально поэтический, в помещение редакции «Аполлона», на заседания Общества ревнителей художественного слова. Прошение в градоначальство об учреждении этого Общества подписано мною, в качестве издателя-редактора «Аполлона», и старшими членами редакции — Вячеславом Ивановым и Иннокентием Анненским.

«Душой» этих собраний, которые аполлоновцы называли «Поэтической академией», Вячеслав Иванов оставался неизменно, несмотря на блистательные вы-

---

[4] Ганнибал была фамилия ее бабушки, дальней родственницы Пушкина.

ступления Анненского (в течение двух первых месяцев) и на привлечение, в качестве руководителей Общества, Блока и Кузмина (из нас составилось правление).

Он был необыкновенно широк в оценке чужого творчества. Любил поэзию с полным беспристрастием — не свою роль в ней, роль «ментора» (как мы говорили), вождя, наставника, идеолога, а — талантливость каждого подающего надежды неофита. Умел восторгаться самым скромным проблеском дарования, принимал всерьез всякое начинание. Он был пламенно отзывчив, но в то же время вовсе не покладист. Коль заспорит — только держись, звонкий его тенор (немного в нос) покрывал все голоса, и речист он был неистощимо. Мы все его любили за это темпераментное бескорыстие, за расточительную щедрость и на советы обращавшимся к нему младшим братьям-поэтам, и на разъяснения своих мыслей об искусстве. Удивительно уживались в нем как бы противоположные черты: эгоцентризм, заполненность собой, своим поэтическим бредом и страстями ума, и самоотверженное внимание к каждому приходящему в храм Аполлона. На всех собраниях он председательствовал, руководил прениями, говорил вступительное и заключительное слово. Когда дело касалось поэзии, он чувствовал себя непременным предводителем хора... И наружность его вполне соответствовала взятой им на себя роли. Золотистым ореолом окружали высокий рано залысевший лоб пушистые, длинные до плеч волосы. В очень правильных чертах лица было что-то рассеянно-пронзительное. В манерах изысканная предупредительность граничила с кокетством. Он привык говорить сквозь улыбку, с настойчивой вкрадчивостью. Высок, худ, немного сутул... Ходил мелкими шагами. Любил показывать свои красивые руки с длинными пальцами.

Таким образом, дело объединения петербургских поэтов, начатое Вячеславом Ивановым на «башне», продолжалось в «Аполлоне». Но сама «Поэтическая академия» вскоре заглохла, отчасти — из-за восставшей на символизм молодежи, с Гумилевым и Городецким во главе. Вместе они основали «Цех поэтов», который и явился дальнейшим питомником русского поэтического модернизма.

Раскол начался уже с первого года «Аполлона», хоть не пошел дальше чисто-литературного спора и не нарушил товарищеской солидарности аполлоновцев. Уже в 1910 году, на страницах журнала, в противовес туманностям символизма, Кузмин напечатал призыв к ясности, к литературному «кларизму». Затем Гумилевым был провозглашен «акмеизм» (заострение точного, предметного слова). Блок со свойственной ему страстностью, вслед за Вячеславом Ивановым, счел нужным выступать в том же «Аполлоне». Его статья оказалась как бы исповедью в защиту мистики символизма.

Тем не менее общая работа продолжалась; никто из «Цеха» не думал в то время «отрицать» Блока. Но уже тогда началось поэтическое первенство Иннокентия Анненского. И как оправдалось чутье группы сотрудников «Аполлона», называвшей себя «молодой редакцией»! Именно Иннокентию Анненскому, никому неизвестному до тех пор автору «Тихих песен» (изданных в 1904 году под псевдонимом Ник. Т-о, «Никто») суждено было затмить гениальным лиризмом «Кипарисового ларца» и посмертных стихотворений (вышедших много позже) всех лириков начала века!

К поэзии Вячеслава Иванова отношение аполлонцев было сдержанное. Стихи его не слишком увлекали. Они требовали, почти всегда, знаний, которыми большинство не обладало. Всего не понимал в них даже Аннен-

ский, — не без лукавства приписывал он свое непонимание неосведомленности в области чуждой ему эзотерики.

В этом была и правда. Вячеслав Иванов, как многие поэты-символисты того времени, был эзотериком, и глубже был, последовательнее, наверное, чем Брюсов, Андрей Белый или Максимилиан Волошин.

Поэзия символистов искала выхода в мистике посвятительного знания. Она тяготела к своего рода жречеству, не литературному только, а действенному. Поэты зачисляли себя в ряды — кто масонов, кто штейнеровцев, кто мартинистов. Вячеслав Иванов несомненно принадлежал к одному из тайных обществ, когда сблизила нас общая работа в «Аполлоне». Он вернулся из Италии, насыщенный образами античных мифов и всем миросозерцанием, связывающим их с пифагорейцами, орфистами, посвященными в элевзинские таинства. От этой родоначальной эзотерики — прямой путь к католическому средневековью, к Возрождению, к романтизму посленаполеоновской Европы. Всё герметическое прошлое средиземных культур находит в нем отклик, — Вячеслав Иванов поклоняется Озирису и Вакху, знает наизусть тэмплиэра Данта и розенкрейцера Гёте. Он ненасытен. Стихи его приобретают характер мифического универсализма. Он переводит с древне-греческого, с латыни, и с итальянского, немецкого, французского. Пишет гекзаметром и другими размерами античной поэзии, пользуется и всеми формами позднейшей: пишет гимны, дифирамбы, оды, пэаны, канцоны, газэллы, элегии, триолеты, рондо, сонеты и венки сонетов... И в эти разливы рифмованных и нерифмованных строк он вносит целиком свое синкретическое мировоззрение, всеохватывающий трепет своего чувства красоты, уводящего в миры иные: de realibus ad realiora.

Оставим пока проблему: насколько по силам поэзии этот «выход» в мистику, — и не только в мистическую идеологию, но и в некое «действо», в словесное волхвование. Названные мною поэты-символисты, все больше или меньше верили в эту миссию искусства, красоты. Можно сказать — страстно мечтали о том, чтобы мистическая эстетика перешла в религиозное свершение (о том же мечтал и Скрябин для симфонической музыки). Это очень типичное для начала века «люциферианство» наших символистов и было, по-моему, главной причиной раскола между ними и «Цехом поэтов». Впрочем, Вячеслав Иванов был далек от символической мистики à outrance. Неизменно горячо отрицал он «подмену» религии искусством как в пору «Кормчих звезд», так и в последующих своих теоретических статьях до самой яркой из них — «Граница искусства» (в «Бороздах и межах»). Он даже и «теургию» искусства признавал с большими оговорками.

Я не буду касаться вопроса, удалось ли Вячеславу Иванову достичь *полноты* магического *словесного выражения,* иначе говоря — насколько он оказался не только мыслителем, но и гениальным поэтом. Скажу лишь, что неправы те, кто отрицает его как поэта! Стихи его надо уметь, прежде всего, слушать. Ритмический узор их и буквенная ткань обладают, независимо от содержания, звуковой силой внушения.

Во всяком случае, даже отложив стихи Вячеслава Иванова в сторону, надо признать, что на фоне предреволюционной России Вячеслав Иванов — одна из самых ярких фигур. Недаром А. И. Бердяев называл его «наиболее *культурным* человеком, какого он когда-либо встречал». Бердяев в своих публичных докладах именно так вспоминал Вячеслава Иванова, с которым был дружен еще со времен «башни» на Таврической. Но тут понятие культуры вносит неясность. Мне кажется,

что его следует заменить понятием *гуманизма.* Вячеслав Иванов — представитель русского гуманизма и в том смысле, какой придается этому понятию начиная с века Эразма Роттердамского, и в смысле расширенном — как знаток не только античных авторов, но и всех европейских культурных ценностей. Он владел в совершенстве латынью и греческим — так, что сам сочинял на этих языках экспромты своим друзьям (некоторые из них, посвященные Зелинскому, Ростовцеву, Рачинскому, напечатаны в «Нежной тайне»); образцово знал он и немецкий (был учеником Момсена), итальянский, французский (несколько хуже — английский); философов, поэтов, прозаиков западного мира он читал в подлиннике и перечитывал постоянно; глубоко понимал также и живопись и музыку... Никогда не забуду вечеров, которые я проводил у него в обществе А. Н. Скрябина (в предсмертные годы композитора). Каким знатоком гармонии выказывал себя Вячеслав Иванов-эзотерист в этих беседах со Скрябиным-оккультистом, мечтавшим о музыкальном храме на необитаемом острове Индийского океана! Недаром в одном из стихотворений «Кормчих звезд» поэт восклицает:

О, Музыка! в тоске земной разлуки,
Живей сестер влечешь ты к дивным снам:
И тайный Рок связал немые звуки...

От этих строк можно было бы повести всю поэтику Вячеслава Иванова...

Из поэтов, после Эсхида, которого он всего перевел, он ставил на недосягаемую высоту, конечно, Гёте. По ширине интеллектуального охвата он и близок ему. Но и тут, может быть, самое примечательное в нем это то, что ни эллинизм, ни гётеанство не затмевают его *русскости,* не мешают ему то и дело придавать своим стихам сугубо-национальный колорит (подчас почти фольклорный).

Уже в «Кормчих звездах» нет-нет прозвучат, наперекор всем нимфам и менадам, былинные лады:

Ты святися, наша мати-Земля Святорусская!
На твоем ли просторе великом,
На твоем ли раздольи великом,
Что промеж Студеного моря и Теплого,
За теми лесами высокими... и т. д.

Но не только стиль иных стихотворений, весь словарь поэта пестрит «народными» оборотами и славянизмами, подчас приближающими его язык не то к допетровской письменности, не то к «высокому стилю» Державина и даже Сумарокова. Какой необыкновенный парадокс — русский язык Вячеслава Иванова! По части сложных прилагательных он один, кажется, последовал за Гнедичем, переводчиком Гомера, и превзошел его. Зарница у него «солнцедоспешная», ручей «искротечный», рай «среброверхий» и «огнезрачный», луч «днесветлый», мрак «теснинный», облако «путеводимое», эфир «светорунный». Здесь и там встречаешь — «вихревейный», «пышностенный», «огнехмельный», «иглостолпный». Ему нравится — не мечет, а «мещет»; не театр, а «феатр», «град» вместо город, «праг» вместо порог; не грядущий, а «грядый», не провожали, а «провождали», не крыл, а «крил» и т. д. Сопряжение этих книжных «руссицизмов» с мифологическим содержанием кажется Вячеславу Иванову вполне естественным, он убежден (как и заявляет в предисловии к «Нежной тайне»), что «античное предание насущно-нужно России и славянству, ибо стихийно им родственно».

Надо ли после этого удивляться, что знаменитая вакхическая строфа поэта:

Бурно ринулась Мэнада,
Словно лань,
Словно лань, —

переходит в строфу с народно-русской интонацией:

С сердцем, бьющимся, как сокол
Во плену,
Во плену,
С сердцем, яростным, как солнце
Поутру,
Поутру...

Конечно, не славянизмы и не «народничество» характеризуют поэзию Вячеслава Иванова, но кое-что от этого пристрастия к фольклору или к надуманной исконности языка, звучит почти в каждой написанной им строфе.

Этой темы — о языке Вячеслава Иванова в связи со всем его духовным миром и религиозным исповеданием — я коснусь позже. Вернемся ненадолго ко времени «Аполлона». Курьезно то, что оба старших моих помощника в создании журнала, и Вячеслав Иванович и Иннокентий Федорович, по самому строю души были ревностными приверженцами не Аполлона, а его антипода Диониса (в современном понимании, с «Рождения трагедии из духа музыки» Нитче). Вячеслав Иванов писал:

Земных обетов и законов
Дерзните преступить порог, —
И в муке нег, и в пире стонов,
Воскреснет исступленный бог!..

Идее аполлонизма в искусстве гораздо ближе был другой мыслитель, в то время уже терявший свою популярность, — Аким Львович Волынский. Он считался членом редакции «Аполлона» до выхода первой книжки, когда этот неукротимый идеолог аполлонизма (в то время) выступил против всех сотрудников журнала с принципиальным «разоблачением их декадентской порчи. После этого инцидента мне пришлось расстаться с Волынским: он сам поставил условие: или он, или «они»... Его уход не имел последствий. «Аполлонизм», близкий худож-

никам «Мира искусства», примкнувшим к журналу, остался незыблемой идеей журнала и ее целиком восприняла «молодая редакция» с Гумилевым, Кузминым, Гюнтером, Осипом Мандельштамом. Таким образом молодежь сразу оказалась как бы в оппозиции к одному из «столпов» журнала — Вячеславу Иванову. В длинном стихотворении, посвященном Кузмину («Нежная тайна») вспоминается такая строфа:

Союзник мой на Геликоне,
Чужой меж светских передряг,
Мой брат в дельфийском Аполлоне,
А в том — на Мойке — чуть не враг!

(Редакция «Аполлона» помещалась тогда на Мойке).

«Дионисийство» Вячеслава Иванова, не созвучное больше эстетике «молодых», хорошо выражено в стихотворении «Кормчих звезд» из отдела «Геспериды».

ГОЛОСА

Муз моих вещунья и подруга,
Вдохновленных спутница Менад!
Отчего неведомого Юга
Снится нам священный сад?

И о чем над кущей огнетканной,
Густолистной, ропщет Дионис,
И, колебля мрак благоуханный,
Шепчут лавр и кипарис?

И куда лазурной Нереиды
Нас зовет певучая печаль?
Где она, волшебной Геспериды
Золотящаяся даль?

Тихо спят кумиров наших храмы,
Древних грез в пурпуровых морях;
Мы вотще сжигаем фимиамы
На забытых алтарях.

Отчего же в дымных нимбах тени
Зыблются, подобные богам,
Будят лир зефирострунных пени —
И зовут к родным брегам?

И зовут к родному новоселью
Неотступных ликов голоса,
И полны таинственной свирелью
Молчаливые леса?

Вдаль влекомы волей сокровенной,
Пришлецы неведомой земли,
Мы тоскуем по дали́ забвенной,
По несбывшейся дали́.

Душу память смутная тревожит,
В смутном сне надеется она;
И забыть богов своих не может, —
И воззвать их не сильна!

Какое исчерпывающее признание! Поэт не может забыть античных богов, хоть не силен «воззвать» (воскресить) их. Попыткой их воскрешения в сущности и была мифотворческая поэзия Вячеслава Иванова. Религиозной жаждой томился и он, как многие христианствующие интеллигенты того времени (журнал «Новый Путь» с Мережковскими и Тернавцевым, «Вопросы Жизни» с Чулковым), но христианином Вячеслав Иванов еще не был.

Запомнился мне разговор на религиозную тему, происходивший в 1909 году втроем с Вячеславом Ивановым и Иннокентием Анненским (неверующим, религиозной мистики не признающим). Помню обстановку нашей встречи— у Смурова на Невском, куда мы зашли после того, как подали прошение градоначальнику об учреждении Общества ревнителей. На мой вопрос — «Вячеслав Иванович, скажите прямо: *вы верите* в божественность Христа?» — подумав, он ответил: — «Конечно, но в пределах солнечной системы»... Да, он

в Христа верил, но не менее чистосердечно «воззывал» и богов Олимпа, и духов земли, продолжающих открываться избранным в «аполлинитическом сне» и в «дионисийском исступлении», послушных магии творящего слова. Повторяю, символы были для него не только литературным приемом, но и заклинательным орудием. Этой лирической магией повеяло уже в «Кормчих звездах», еще больше ее в «Cor ardens». Тут союзницей Вячеслава Иванова являлась его первая жена, Зиновьева-Аннибал, женщина с очень яркой индивидульностью, не лишенная литературного таланта, обладавшая неутолимой фантазией. Из писательниц одна из первых она обратила на себя внимание Петербурга своими декадентскими причудами, — дома на литературных сборищах выходила к гостям в сандалиях и в греческом пеплосе (да еще алого цвета). В литературной богеме много толков было о ее повести «Тридцать три урода».

Вячеслав Иванов жену боготворил, ее одну прославлял своим стихотворным эросом. «Cor ardens» — «Любовь и смерть» — посвящен ей, как и знаменитая «Менада»,

Той,
чью судьбу и чей лик
я узнал
в этом образе Менады
«с сильно бьющимся сердцем».

Это к ней обращено и стихотворение «На башне»:

Пришлец, на башне притон я обрел
С моею царицей — Сивиллой,
Над городом — мороком — Хмурый Орел
С Орлицей ширококрылой.

Ей же посвящена и «Любовь» (из «Кормчих звезд») — сонет, из которого вырос венок сонетов (в «Cor ardens»):

Мы — два грозой сожженные ствола,
Два пламени полуночного бора,
Мы — два в ночи летящих метеора,
Одной судьбы двужалая стрела! —

Мы два коня, чьи держит удила
Одна рука, — одна язвит их шпора,
Два ока мы единственного взора,
Мечты одной два трепетных крыла.

Мы двух теней скорбящая чета
Над мрамором божественного гроба,
Где древняя почиет Красота.

Единых тайн двугласные уста,
Себе самим мы — Сфинкс единый оба.
Мы — две руки единого креста.

Мне кажется, что в этих обращениях к жене самая знаменательная строка: «Единых тайн двугласные уста». Думается мне тоже, что на эту строку откликается стихотворение из «Cor ardens» — «Ропот» (хоть эти строфы и не относятся к ней непосредственно). Приведу и его, так как придаю большое значение первому браку Вячеслава Иванова, повлиявшему на весь его духовный рост. Останься Лидия Дмитриевна в живых, возможно, что она сыграла бы в литературной судьбе мужа такую же решающую роль, что З. Н. Гиппиус в судьбе Мережковского.

Итак:

Твоя душа глухонемая
В дремучие поникла сны,
Где бродят, заросли ломая,
Желаний темных табуны.

Принес я светоч неистомный
В мой звездный дом — тебя манить,
В глуши пустынной, в пуще дремной
Смолистый сев похоронить.

Свечу, кричу на бездорожьи;
А вкруг немеет, зов глуша,
Не по-людски и не по-божьи
Уединенная душа.

Разумеется, маг в тайны посвященный мыслит не по-людски и не по-божьи; он занимает среднее какое-то положение между человеческим ничтожеством и божественной силой, он из тех, кого Евангелие называет «волхвователями и обаятелями». Позже, в «Человеке», вспоминает поэт эту пору своего «безумия», дерзновенной своей ворожбы:

Не первою ль из всех моих личин
Был Люцифер? Не я ль в нем не поверил,
Что жив Отец, — сказав: «аз есмь един»?

Денница ли свой дольний лик уверил,
Что Бога нет, и есть лишь Человек?..

Вот в каком смысле надо понимать восклицание Вячеслава Иванова в другом стихотворении («Cor ardens») «Зодчий»:

Я башню безумную зижду
Высоко над мороком жизни...

Однако, глубокая христианская сознательность дает себя чувствовать уже со второго сборника — «Прозрачность». Демоническое дерзание мучает его совесть, — разве не звучит раскаяньем обращение к «демону»:

Мой демон! Ныне ль я отринут?
Мой страж, я пал, тобой покинут!
Мой страж, меня ты не стерег, —
И враг пришел и превозмог...

Стихи кончаются так:

Так торжествует, сбросив цепи,
Беглец, достигший вольной степи!

Но ждет его звенящих ног
Застенка злейшего порог.

Дальнейший творческий рост Вячеслава Иванова от волшебствующей одержимости привел его в последнюю пору жизни к христианству без всяких «космических» оговорок. К христианству ортодоксальному, кафолическому, которое если и продолжают овевать античные мифы, то в качестве поэтических метафор только. Наконец и метафоры исчезают, и даже стихи Вячеслав Иванов перестает писать, занятый раздумьями совсем другого порядка.

Еще в 1925 году написано стихотворение «Палинодия». Начинается оно с вопросов:

И твой исметский мед ужель меня пресытил?
Из рощи миртовой кто твой кумир похитил?
Иль в вещем ужасе я сам его разбил?
Ужели я тебя, Эллада, разлюбил?

И кончается это стихотворение патетическим признанием:

— я слышал с неба зов:
«Покинь, служитель, храм украшенный бесов».
И я бежал, и ем в предгорьях Фиваиды
Молчанья дикий мед и жесткие акриды.

С той поры муза Вячеслава Иванова менее щедра; — утратив веру в «исчезнувших богинь», он тем самым обрек себя на молчание...

Из послереволюционных стихов, изданных еще в России, особенно запомнилось одно в приподнятом, торжественном, чисто Ивановском вкусе. Приведу и его — оно очень характерно для поэта-символиста и эзотерика, и ни в одном, пожалуй, не выражена полнее чеканная сила его стиха и характерное для него смешение личного мотива с древней памятью о веках:

МЕМНОН

В сердце, помнить и любить усталом,
Мать Изида, как я сберегу
Встречи все с тобой под покрывалом,
Все в цветах росинки на лугу?
Все ко мне склонявшиеся лики
Нежных душ, улыбчивых теней,
В розовом и белом павилики
На стеблях моих зыбучих дней?

Или всё, что пело сердцу: «помни», —
Отымает чуждый небосклон
У тебя, родной каменоломни
Изваянный выходец, Мемнон?
И когда заря твой глыбный холод
Растворит в певучие мольбы,
Ты не вспомнишь, как, подъемля молот,
Гимном Солнце славили рабы?

Иль должно́, что пало в недры духа,
Вдовствовать в хранительной тиши,
Как те звоны, что всплывают глухо
Из летейских омутов души? —
Чтоб тоской по музыке забвенной
Возле рек иного бытия,
По любимой, в чьих-то чарах пленной,
Вечно болен был — и волен я.

Мемнон, как известно, был легендарным сыном Пифона и Авроры. Посланный отцом своим на защиту осажденной греками Трои, он погиб от руки Ахилла. Аврора оплакивала его неутешно, отчего и назвали греки росу «слезами Авроры». В египетских Фивах был сооружен исполин (может быть в честь одного из фараонов); легенда назвала его Мемноном за свойство издавать гармонические звуки, когда блеснут на нем первые лучи рассвета.

Отзвуком этого «Мемнона» является строфа во второй части «Человека»:

Висит ли грусть прозрачная
Над вереском развалин,
Как розовый туман,
Идет ли новобрачная
Из мглы опочивален
На плещущий фонтан,

В избытке и в бесплодии,
Как жалоба Мемнона,
Влюбленного в Зарю,
Мне слышатся мелодии
Тоскующего стона, —
И всё поет: «Горю»!..

Вячеслав Иванов воспользовался этим образом, чтобы сказать о себе и о своих касаниях к ближним и дальним («в розовом и белом павилики на стеблях моих зыбучих дней») — признание самое потаенное о возвращении духа в забытую нездешнюю отчизну. Поэт уподобляет себя Мемнону, издающему «певучие мольбы», от лучей «другого» неба, не того, под каким он вышел из родимой каменоломни. Поэт одинок в этом мире, он потерял свою любимую, свою Психею, «возле рек иного бытия» и теперь обречен на тоску по ней, слушая в «летейских омутах души» глухие звоны. «Певучими мольбами» к ней стала его поэзия.

Рассказать стихотворение своими словами — задача всегда нелегкая, чтобы не сказать невозможная; ведь самое главное в поэзии — не логическая ясность, а то, что очаровывает в стихотворении ритмом и звучанием слов. Стихи символистов вообще не поддаются прозаическому толкованию, Вячеслав Иванов особенно труден. И тем не менее, нельзя не ценить его лишь оттого, что он труден! Он был и остался поэтом Божьей милостью вдохновенным, волнующим — пусть не столько пафосом чувства, сердца, сколько пафосом мысли — и всё же отразил он полнее, чем кто-нибудь другой, порыв своего века к *художественному оправданию*

бытия, устремленность к чуду преображения — словом, образом, символом, иначе говоря: устремленность к платоновской Истине-Красоте, которая является поэту в образе Матери-Изиды «под покрывалом».

В поэзии Вячеслава Иванова с первого же сборника чувствовался этот порыв, и тут составными элементами словотворчества являются в одинаковой степени — и чисто-эстетическая óбразность, и углубленность философской мысли. Когда эти два элемента достигают достаточно полного слияния, получаются прекрасные стихи. Свою платоновскую поэзию поэт формулировал четырьмя строками гекзаметра:

ЭНТЕЛЕХИЯ

Влагу не дай мне пролить через край переполненный, Муза!
Помнит обильная Мысль Формы размеренной грань.
С Мерой дружна Красота, но Мысль преследует Вечность;
Ты же вместить мне велишь Вечность в предел Красоты!

В заключение я приведу еще три стихотворения, очень разных и по стилистическому приему и по духу, но все три, на мой взгляд, утверждают это слияние ограничивающей Красоты-Меры и уходящей в созерцание Вечности-Мысли. Все три о России.

УЛОВ

Обнищало листье златое.
Просквозило в сенях осенних
Ясной синью тихое небо.
Стала тонкоствольная роща
Иссеченной церковью из камня;
Дым повис меж белыми столпами:
Над дверьми сквозных узорóчий
Завесы — что рыбарей Господних
Неводы, раздранные ловом, —
Что твои священные лохмотья
У преддверий белого храма,
Золотая, нищая песня!

Второе стихотворение (написано в 1906 году) — «Язвы гвоздиные»:

Сатана свои крылья раскрыл, Сатана,
Над тобой, о родная страна!
И смеется, носясь над тобой Сатана,
Что была ты Христовой звана.

«Сколько в лесе листов, сколько в поле крестов...
Сосчитай пригвожденных Христов!
И Христос твой — сором. Вот идут на погром
И несут его стяг с топором...

И ликует, лобзая тебя, Сатана:
Вот лежишь ты красна и черна;
Что гвоздиные свежие раны — красны,
Что гвоздиные язвы — черны.

И вот третье — самое сильное по сути и чеканнозвучное:

Как осенью ненастной тлеет
Святая озимь, тайно дух
Над черною могилой реет,
И только душ тончайший слух
Несотворенный трепет ловит
Средь косных глыб, — так Русь моя
Немотной смерти прекословит
Глухим зачатьем бытия.

Тяжело пережив революцию, в особенности голод в начале ее, Вячеслав Иванов еще в 1921 году уехал с детьми на Кавказ, поселился в Баку и стал читать лекции по классической филологии в бакинском университете, получив кафедру ординарного профессора. Он занимал эту кафедру с 1921 по 1924 год, когда ему удалось выехать с семьей заграницу, в Италию. Последние пятнадцать лет он прожил в Риме.

Стихов, в эмигрантские годы, сочинялось им все меньше. Поэт был занят (с 1926 по 34 год) лекциями по русскому языку и русской литературе в Павии, в

тамошнем университете, и преподаванием новых и древних языков при университетском Collegio Borromeo, — написал теоретическую статью о поэзии, ряд статей по разным вопросам литературы в иностранных журналах. Но к рифмованной строфе он возвращался редко.

И всё-таки лет за пять до смерти в нем опять проснулся лирик; день за днем с начала 44 года написан им стихотворный цикл «Римский дневник». Между стихами «Дневника» нет прямой связи, они сочинялись без всякого плана, по мере того как приходила в голову та или другая тема. Их связывает, однако, то, что все (сто двадцать) написаны одно за другим, без перерывов, и в них лишь изредка обнаруживается желанье поэта сказать что-то герметически-пророческое. Эти последние стихи гораздо проще и по форме и по смыслу. Они указывают на известную эволюцию самой поэтики Вячеслава Иванова.

После 1944 года стихов уже почти не было. Да и силы слабели, — всё, что осталось от них, поэт вложил в детище другого порядка: в очень длинную прозаическую поэму, задуманную давно. В этом произведении (к сожалению недописанном даже до половины) должен был отразиться весь итог его духовного опыта; оно мыслилось поэтом как своя «Вторая часть Фауста». И тут опять-таки сказался необыкновенно сложный творческий психизм Вячеслава Иванова: он решил написать эту свою «Вторую часть» в ярко-русском, почти былинном стиле. Названа поэма «Повестью о Светомире-царевиче».

Вячеслав Иванов умирал, окруженный заботой своих детей (дочери Лидии и сына Димитрия) и верной своей спутницы в течение последней четверти века — Ольги Александровны Шор, писавшей о нем неоднократно под псевдонимом O. Deschartes. Поэт всецело доверял ей правду о себе и о своем творчестве. Я ви-

дел собственной его рукой написанные строки «Только О. Deschartes может написать обо мне, настоящем, и как никто знает мою жизнь и все мои писания». С неизданными произведениями Вячеслава Иванова я познакомился благодаря ее любезности.

Любивший глубокой любовью Рим (как столько наших соотечественников и до него) Вячеслав Иванов имел в виду ее, О. А. Шор, упоминая «двух спутников, двух неразлучных» в стихотворении, посвященном Риму, которое приводит в журнальной заметке З. Н. Гиппиус, навестившая поэта вместе с Мережковским в 1937 году. Заметка появилась тогда же в «Иллюстрированной России» под заглавием: «Поэт и Тарпейская скала» (с 1936 по 40 год Вячеслав Иванов жил в старом доме на Капитолии как раз над продолжением Via Sacra, с тех пор откопанной).

Журчливый садик, и за ним
Твои нагие мощи, Рим!
В нем лавр, смоковница и розы,
И в гроздиях тяжелых лозы.

Над ним, меж книг, единый сон
Двух сливших за рекой времен
Две памяти молитв созвучных, —
Двух спутников, двух неразлучных..

Сквозь сон эфирный лицезрим
Твои нагие мощи, Рим!
А струйки, в зарослях играя,
Поют свой сон земного рая.

«Много в Париже людей, — писала в своей заметке З. Гиппиус, — хорошо помнящих знаменитую петербургскую «башню» на Таврической и ее хозяина. Теперь все изменилось. Вместо «башни» Тарпейская скала и «нагие мощи Рима». Вместо шумной толпы новейших поэтов — за круглым чайным столом сидит

какой-нибудь семинарист в черной ряске или итальянский ученый. Иные удостаиваются «а партэ», в узком, заставленном книгами кабинете хозяина. Всё изменилось вокруг, а он сам? Так ли уж изменился? Правда, он теперь католик; но эта перемена в нем мало чувствуется. Правда, золотых кудрей уж нет; но седовласый, он стал более походить на греческого мудреца (или на старого немецкого философа). У него те же мягкие, чрезвычайно мягкие, любезные манеры, такие же внимательные живые глаза. И обстоятельный отклик на всё.

«Мы как-то отвыкли от встречи с людьми старой культуры. А это большое отдохновение. Вячеслав Иванов, конечно, и «кладезь учености», но не в том дело, а в том, что заранее знаешь: всякий вопрос в любой области он поймет, с ним можно говорить решительно обо всем, что кажется значительным...

«Но особенно воскресала «башня», когда речь заходила о поэзии, о стихах. Мы привезли в Тарпейское уединение несколько томиков современных парижских поэтов. Утонченнейший их разбор, давший повод к длинным разговорам о стихах и стихосложении вообще, — как это было похоже на Вячеслава Ивановича тридцать лет тому назад! Скажем правду: в этом человеке высокой и всесторонней культуры, в этом ученом и философе, до сих пор живет «эстет» начала века. И он особенно любит в себе эстета».

Судить о том, как изменилось мировоззрение Вячеслава Иванова, по стихам «Римского дневника» — трудно. Да и не говорит он в нем открыто о «самом главном»... Хотя всё время помнит о Боге — о росте своей веры молчит. И это не удивляет: религия не нуждается в поэтических метафорах. Зато стихотворная умудренность в этих стихах, сочиненных уже восьмидесятилетним старцем, поражает. Всё это — философ-

ские раздумья, полные вдохновенного смирения, во многих печаль старости граничит с ясновидением.

Я посох мой доверил Богу
И не гадаю ни о чем.
Пусть выбирает сам дорогу,
Какой меня ведет в свой дом...
. . . .
Когда, от чар земных излечен,
Я повернусь туда лицом,
Где — знает сердце — буду встречен
Меня дождавшимся Отцом.

Но всё-таки в этих стихах главное — не только предчувствие смерти и отдание себя на волю Божью. В старости становится ощутимее и то, что больше всего связывает с жизнью — любовь, «улыбка милого лица». Начинается «Дневник» с восьмистишья, которое сразу, после прочтения его, я запомнил:

Великое бессмертья хочет,
А малое себе не просит
Ни долгой памяти в роду,
Ни слав на Божием суду, —

Иное вымолит спасенье
От беспощадного конца:
Случайной ласки воскресенье, —
Улыбки милого лица.

Это уж не эстетское мастерство только, а живой человеческий привет уходящей жизни. И так чувствуется, хотя и не договорено, что поэт себя причисляет к «малому», а не к «великому», которое хочет земного бессмертия. Не об этом бессмертии грезит тот, кто посох свой «доверил Богу» и будет встречен, «от чар земных излечен», его «дождавшимся Отцом».

В духе этой примиренности с земным роком и предчувствий инобытия написано и стихотворение:

Зачем, о дали, голубея,
Вы мне сулите чудеса, —
Что там, за краем, нежно млея,
Дол претворится в небеса?

Куда бы дух ни узывало
Желанье инобытия,
В лазоревое покрывало
Облачена любовь моя.

Земля всё ту же власяницу
Влачит, и моря гул уныл
Везде, какую б ты границу
Ни перешел, ни переплыл.

А вы, на грани голубея,
Сулите, дали, впереди
Успокоенье Элизея
И небо на земной груди.

Жизнь у Тарпейской скалы давно оборвалась, — расчистка старых кварталов подле форума, предпринятая Муссолини, вынудила поэта переехать в другую часть города, на Авентин, на via Leon Battista Alberti (близ терм Каракаллы). Семья проживает там до сих пор. Как я сказал уже, она состоит из сына Димитрия (от второго брака), дочери Лидии (от первого) и О. А. Шор. Дмитрий Вячеславович — на редкость одаренный журналист, завоевавший себе положение во французской и итальянской прессе. Лидия Вячеславовна — музыкантша: композитор, ученица Респиги, профессор римской консерватории Св. Цецилии и органистка. На меня она произвела впечатление окрыленной духом музыки... В одном из стихотворений «Дневника» Вячеслав Иванович как бы уподобляет её св. Цецилии:

...С какой небесною сестрой,
С какою Музою певучей
От ранних лет сдружилась ты?

Святой Цецилии черты,
К тебе склоненной, из тумана
Мерцают мне...

Рядом с этими простыми, задушевными строчками попадаются стихи и в прежнем, несколько торжественно-чеканном стиле. В одном из них продолжает звучать тоска поэта по возлюбленной тени, всё той же — ушедшей от него полвека тому назад.

И не будя, не воззывая
С очами сомкнутыми тень,
Я жду: войдет она, живая,
Под сень мою в прощéный день.

Есть и одно стихотворение, посвященное России, — одно из лучших. Оно тоже сразу запомнилось мне:

Европа — утра хмурый холод
И хмурь содвинутых бровей,
И в серой мгле Циклопов молот,
И тень готических церквей.

Россия — рельсовый широкий
По снегу путь, мешки, узлы;
На странничьей тропе далёко
Вериги или кандалы.

Земля — седые океаны
И горных белизна костей,
И — как расползшиеся раны
По телу — городá людей.

Мыслями о России было полно его римское одиночество, — когда же и мечтать о России, как не из прекрасного далёка? Но эти мечты не были только воспоминаниями о снежном пути, о странничьей тропе с «веригами и кандалами». Во время римского изгнания своеобразно выкристаллизовалась «русская идея» Вячеслава Иванова, целое историософическое построе-

ние. Можно даже сказать — эсхатологическое построение... Думая о покинутой родине, покинутой безусловно, — приняв итальянское подданство, он переменил вскоре и христианское свое исповедание, сделался католиком, — Вячеслав Иванов поверил в мистическое будущее именно России, или — вернее сказать — не России, а мира, преображенного русским ощущением святости. Перестав оглядываться на античное прошлое, на европейское средневековье, на Возрождение, он увидел, когда захотел заглянуть далеко в будущее, над землей русское солнце — русское, хоть и ставшее вселенским.

Я разумею «Повесть о Светомире-царевиче». О. А. Шор прочла мне по рукописи этой повести почти всё, что успел написать Вячеслав Иванов, и рассказала вкратце со слов самого автора то, что должно было следовать, но чего он написать не успел. К сожалению, не успел он очень многого! Написано, как я уже упомянул, меньше половины всего задуманного произведения. А именно: повесть по замыслу состоит из двух частей более или менее одинакового размера, но второй части не написано вовсе, даже набросков, схемы от руки автора не сохранилось. Первая часть закончена приблизительно на три четверти: в конце ее важнейшие для хода действия эпизоды остались проектом. Однако, О. А. Шор знает отчетливо, что и как должно было следовать, — всё доверенное ей поэтом она для памяти записывала. Вячеслав Иванов знал, что сил не хватит ему на литературную обработку замысла, оттого и посвящал в него своего друга с тем, чтобы когда-нибудь О. А. Шор схематически изложила окончание «Повести».

Ольга Александровна, дочитав мне последние страницы рукописи, рассказала остальное так, как слышала из уст поэта; о «второй части» сообщила скорее только общий план, — подробности, видимо, не были еще

выработаны автором. Но не в них дело. «Повесть» предстояла Вячеславу Иванову как органическое целое. Сам поэт считал «Светомира» *трудом всей своей жизни*, — отдельные места (как, например, песенка героини в первой части) сложилась еще двадцать лет тому; уже тогда рисовалась ему, хоть и смутно, последовательность событий, и если повесть не родилась раньше, то потому лишь, что Вячеслав Иванов долго не находил *формы выражения*. Пробовал — и стихами с рифмой, и белым стихом... Всё казалось не то. Лишь за рубежом обрел он желанную форму: прозаический сказ в духе, пожалуй, летописного сказания, с разделением на неравной длины строфы, которые соединяются в главы.

По наитию вдруг сложилось начало, и тогда всё дальнейшее естественно улеглось в слова:

Зачинается повесть о Светлом царевиче, сыне Владаря-царя.

В белом царстве, христианском государстве, держал власть царь Володарь.

В его руке утвердилось державство и возвеличилось, и простерлось владычество его на восток солнца и полдень и запад далече, и имя его наполнило вселенную;

а народ работал на державу, и несла земля тяготы царства.

А сел государить Володарь в разруху и разоренье великое и родину от супротивных целу отстоял, вскоре же и в вящей славе воздвиг,

не отчий в наследье приняв стол, но излюблен быв и показан и посажен Божиею милостью, церкви благословением и всея земли соборным изволением,

при явленных от святого Егорья знаменьях, яко восставший вождь в силе Егорьевой, от кореня прозябший Господня Воина; и не постыдило земли упованье.

А допреж житие Володарево таково было...

Язык этого сказа — как видите — нельзя сказать, чтобы былинным был, народно-сказочным или церковным, или подражал языку какого-нибудь из памятников русской письменности. Нет — это язык свой, Иванов-

ский, хоть и народнозвучащий, с архаизмами, сокращенными прилагательными, иногда с богослужебными славянизмами. Встречаются в нем и «аки» и «токмо», и «допреж», и «зане» и пр., но тут колорит придают не столько эти ушедшие из обычного словаря слова и словечки, сколько ритмическая интонация фразы, по большей части короткой и с дактилическим окончанием, с прилагательными, следующими за существительными, с баюкающей, почти стихотворной певучестью.

Автор захотел придать этой напевной (сказительной) прозе строфной вид; каждая фраза начинается с красной строки и строфы снабжены (в последней редакции) порядковым номером, как в Евангелии. Невольно после каждой такой строфы останавливаешься, чтобы взять дыхание для следующей. Очень напомнило мне превосходное чтение О. А. Шор напевную речь сказительницы былин, которую мне довелось слышать еще в России, хотя в «Светомире» строфа поет едва-едва, а в былинном сказании одна и та же простейшая каденция ритмически однообразно повторяется с начала до конца. Впрочем, «Светомира» можно читать и как написанную в строку прозу...

«Повесть о Светомире-царевиче» — рассказанный миф о некоем государстве, о судьбе его княжеской династии в лице — сначала родителей Серафима-Светомира, затем его самого: в детстве, до первой его мнимой смерти и мнимого воскресения; затем — в годы отрочества, когда он был взят на воспитание некиим пресвитером Индийской земли Иоанном, после чего скитался по миру до второй, подлинной, смерти, и наконец должен был он, Серафим-Светомир, просиять после второго, чудесного воскресения в образе Царь-Девицы и утвердить свое благословенное царствие.

Имена героев, — многие сочинены по образу сказочно-народных, как Володарь, Боривой, Горислава,

Отрада, Радослава и т. д., — придают рассказу характер традиционно-русский. Это впечатление еще усиливается от ссылок на всякие события, войны с нехристями, княжеские междуусобия, как бы заимствованные из «Слова о Полку Игореве» или из житий святых и занесенных к нам легенд, приобретших фольклорный отпечаток. Но о каком-либо уподоблении этого мифического царства и его судеб — России, русской истории, говорить не приходится. Русская вековая действительность — только смутный, художественно-вдохновительный фон, хотя местами и чудятся намеки на русскую, очень русскую историческую канву. Смысл повести — общечеловеческий и, может быть, эсхатологический, насколько дозволено судить о «Светомире», не имея перед глазами всего текста. Его символика охватывает будущность всего человечества на апокалиптической «новой земле». Католик Вячеслав Иванов в конце своего религиозного пути пришел к социальной мистике Иоанновых пророчеств, небо низошло на землю и воскресший из мертвых Светомир, сказочный Царь-Девица, — завершение сложного универсального мифа.

Вот развитие этого мифа:

«В белом царстве, христианском государстве» князья происходили из рода, к которому принадлежал и Святой Егорий, стрелой умертвивший страшного Змея-дракона. Но род был свят только наполовину. Сам Егорий, безбрачный, потомства не имел, а были у него сестры — многогрешные, совокупившиеся со змеенышами драконьевой крови; от них и пошел княжеский род. Стрелу, что пронзила Дракона и обладала силой чудесной, не имея кому передать, бросил Егорий о-земь, и ушла стрела в землю; а на том месте ключ забил и выросло дерево. С криницей под этим деревом связано преданье-пророчество: некий князь из рода Егорьева и

змеиного, когда сроки наступят, получит у этой криницы власть великую и возмет всю землю. Но раньше должен быть искуплен грех царственного рода отцом и матерью Светомира, да и им самим.

Повествование начинается с рассказа о дружбе Лазаря с княжичем Симеоном Управдой, которого он от смерти спас. Симеон помолвлен с девицей Гориславой, дочерью Боривого (того же «змеиного» рода). Но Горислава — только увидела Лазаря, воспылала к нему страстью. Полюбил ее и Лазарь. Однако, верный долгу, победил он чувство к невесте крестового брата, как ни уговаривала она, уверяя, что если выйдет за нелюбимого, то всем будет худо, а он, Лазарь, надолго сделается убогим.

Так всё и вышло: крестовый брат Лазаря женившись на Гориславе, вскоре умер мучеником в Орде, скончалась и Горислава, родив дочь Отраду, а Лазарь от внутреннего напряжения, трудности отказа от любви во имя нравственного долга, стал на долгие годы немощным. Отрада росла красавицей и существом вещим: она продолжала общаться с покойной матерью, в нее от рожденья как бы вселилась душа Гориславы. Однажды, еще девочкой, пришла она под окна к больному князю и запела странную песенку с прорицающими намеками. Князь позвал девочку. С тех пор завязалась между ними крепкая дружба. Отрада сразу на всю жизнь полюбила князя, а он занялся ее образованием, приобщил ее восприимчивый разум всем познаниям века.

Пришла пора ей и замуж выходить, но любившая князя девушка и слышать не хотела о замужестве, только в монастырь просилась; стала посещать монаха-прозорливца Парфения. Монах, однако, постричься ей не разрешил, а приподнял перед ней завесу будущего: услышит Господь молитвы Гориславы, исцелит-

ся князь, спасет страну, станет Великим Государем и тогда она, Отрада, будет ему верной женой.

Всё это вскоре оправдалось. Исцелился Лазарь, победил супостатов, был избран царем, женился на Отраде и начал «собирать землю», расстроенную и разоренную за его долгую болезнь нашествиями иноземных полчищ и междоусобиями. И вот во время похода узнал он, что Отрада родила ему наследника. Он поспешил обратно в город стольный, вошел во дворцовый покой, остановился перед дверью в опочивальню жены и слышит — опять поет Отрада странную песню, на сей раз колыбельную. И в ней тоже звучит пророчество. Вот текст:

Светомире мой, дитятко светлое,
свете тихий, тихо дремли!
Ты ж расти во сне, сила Егорьева,
на обрадованье земли!

Промеж моря и моря остра гора,
на полугоре Божий храм.
Колыбель во храме хрустальная:
я Пречистой тебя отдам.

Ты, светла сестра, ты, бела гора,
в колыбелочку сон мани!
Ты, свята пчела, золота стрела,
во хрустальной с ним усни!

От возгорья по долу зеленый сад,
до синя-моря вертоград.
Из ладьи выходит Пречистая,
навещает свой вертоград.

Осенит колыбельку Пресветлая, —
баю, свете мой, почивай! —
Вынет душеньку, белу горлицу,
унесет в невидимый край.

Как вернется во храм девья странница, —
баю, сыне мой, тихо дремли!
Встанешь витязем в силе Егорьевой
на обрадованье земли.

(Павия, январь 1932)

Открыл князь Лазарь дверь в опочивальню, видит — лежит Отрада на ложе, а подле нее не один, а два младенца. И вид у одного (в котором он тотчас признал сына) очень болезненный, без кровинки, точно и не живой, а другой младенец здоров и румян. Отрада объяснила, что второй мальчик — сын убитого на походе княжьего соратника, ставший после смерти отца круглым сиротой. Стал сирота молочным братом сына, которому старец Парфений нарек иноческое имя Серафим, в миру же благословил его зваться Светомиром.

Убогим, полувменяемым рос наследник Лазаря, присмотр над ним нужен был постоянный: не чувствовал он пространства и о плотском вообще соображал плохо, был вроде блаженного. Молочный брат и исполнял около него роль охранителя...

Военные успехи Лазаря увенчались громкими победами, и народ прозвал его Владарем. Но мира душевного не воцарилось в государстве, хоть по всему свету распространились слухи о его военных подвигах и стали прибывать к нему сперва посольства из разных стран, а затем и царственные гости из Царьграда. Родивой свет-Боривоевич Горынский, брат Гориславы, в юности с вольницей оставив отца, дошел до Царьграда и поступил на службу к кесарю. Утвердил его державу, женился на его дочери от первого брака и стал опорою Василевса, который вторым браком сочетался с родною своею племянницей Зоей, Еленою Прекрасной (как ее прозвали). Жена Родивоя умерла от родов, оставив ему дочку, ровесницу Светомира. Тут случилась смута, кесарь умер, Родивой был ослеплен и, слепой, вместе

с Зоей и со своей дочерью в сопровождении пышной свиты с волхвами и звездочетами, бежал к своему родичу Владарю под его защиту.

Автором подробно рассказана жизнь при дворе Владаря, смерть его дочери от Отрады, образование вокруг Зои-греческой, враждебной больному царевичу Светомиру партии, наконец — торжественное коронование Владаря и Отрады, на которое прибыли из Белой Индии послы от Иоанна Пресвитера с длинным его письмом, где дает он подробное описание своей баснословной страны, рассказывает свою жизнь и просит Владаря доверить ему воспитание царевича Светомира. Владарь задумался, решил посоветоваться с Отрадой и Парфением... И настал день коронации...

Рукопись обрывается на середине Иоаннова письма. Остальное вспоминаю со слов О. А. Шор, поневоле очень кратко, может быть и не всегда с безукоризненной точностью.

Еще до коронования Владаря прекрасная Зоя стала кружить ему голову, в то время как Отрада, тяжко переживавшая убожество сына-царевича, после смерти второго ребенка (дочери) всё больше думала о монастыре.

Во время процессии коронования Светомир стоял у окна терема, рядом с неразлучным молочным братом своим, и узнав во главе шествия мать, бросился к ней навстречу через окно, не сознавая разделявшего их пространства. С ним, удерживая его от падения упал и брат-охранитель, прикрыв его своим телом. Оба остались недвижимыми на земле, но погиб-то лишь молочный брат; сам Светомир, на него упавши, только надолго чувств лишился; все подумали, однако, что убиты оба, и обоих похоронили. Один Парфений-монах догадался, что Светомир жив, и вывел его ночью из гробницы. А Серафим не только ожил, но от толчка при падении вдруг выправился и всё разуметь стал.

И решил Парфений отправить мальчика на обучение к мудрейшему Иоанну, в далекой Индии Пресвитеру.

В рукописном виде имеется еще длинное письмо этого баснословного пресвитера к Владарю, с очень примечательными мудрствованиями, написанное в духе старинных русских грамот, но о жизни Серафима под опекой этого таинственного иерарха, ни слова не сохранилось.

По рассказу О. А. Шор, — после отправления сына в Индию Отрада сейчас же постриглась и вскоре умерла, а Владарь много позднее вступил в брак с молодой вдовой, бывшей византийской царицей Зоей, и продолжал свои ратные подвиги. Время шло, рос Серафим и мужал вдали от родины, и было ему в некий день свыше указано вернуться и ждать у родной криницы свершения Егорьева чуда. Так и сделал Серафим, и когда пришел к кринице, ударила в дерево молния и расщепила его и повалила, а на месте его увидел царевич Егорьеву стрелу. Владение этой стрелой давало ему всемогущество: что ни пожелает — всё исполнится. Но одновременно получил он и пророческий дар — видеть заранее всё, что за собой повлечет осуществление желания. И каждый раз так горестны были, в этих пророческих образах, последствия осуществленных желаний, что никак не мог Серафим согласиться ни с одним.

Тогда началось его странствование по белу свету и встречи в заморских далях с разными мудрецами. Всех пытал он о том, как использовать ему великую власть от стрелы Егория? Никто ответить не мог. Скорбел Серафим и продолжал свое странствие, пока не нашел убежища в монастыре уединенном на острой, у моря, горе и стал там жить послушником... И вот видит однажды: по морю ладья плывет, Богородица в лодке стоит, а за Нею видны Горислава и Отрада. Тут умилился Серафим и, обратясь к Богородице с горячей молитвой, отдал Ей в руки стрелу Егория. Но стрела

была поручена Егорием ему, Серафиму-Светомиру, и не вправе был он отдать ее самовольно никому, ниже самой Царице Небесной. И, оставшись на земле без всякой воли и силы, он умер — на сей раз уж настоящей смертью и в хрустальном гробу положен был в храме (о чем и пророчествовала колыбельная Отрады).

Но и эта вторая смерть оказалась не окончательной. Воскрес Серафим-Светомир — в преображенном виде, в образе Царь-Девицы, владыки праведного, умудренного ведением потустороннего мира, и просияло его государствование на очищенной от зла земле...

Мне представляется, что самым увлекательным в этих ненаписанных главах оказался бы рассказ о встречах Светомира с мудрецами, в поисках случая сказать, пользуясь всемогуществом стрелы Егория: да будет так! Ведь это почти тема Фауста: «Остановись, мгновение!» Что касается заключительной части, то вероятно она вылилась бы в попытку символического описания того «рая на земле», который в конечном счете является осуществлением социальной мечты не только в безбожном, но и в мистическом «плане».

Может быть, обнаружилась бы здесь и идея «Тысячелетнего царства», идея, всю жизнь волновавшая близкого знакомого Вячеслава Иванова в России — Валериана Александровича Тернавцева. Есть сведения, что Тернавцев успел написать свою книгу о «Царстве» и рукопись до лучших дней спрятал куда-то от большевиков... Об этой книге много говорили в свое время и спорили на Таврической «башне» — мифотворец Вячеслав Иванов и православный эсхатолог Тернавцев. Мифотворец с тех пор стал католиком... Но это не значит, что его русская душа, истерзанная великой загадкой духовной судьбы человечества, приняла христианский латинизм как последнюю правду. К послушанию папе привело его упование об единстве, о ка-

фоличестве церквей. Он оставался до смерти русским богоищущим поэтом-мыслителем, прозревающим на земле царство божественной справедливости. Ведь поэтическое претворение идеи благого государствования близко — и нашей духовной вселенскости, и мысли папского престола о мировой теократии...

Впрочем, христианское свое исповедание Вячеслав Иванов изложил еще в Москве в заключительном стихотворении сборника «Человек» — Ephymnion:

Человек! Еще ты болен,
Но воскреснешь исцелен!
Знай: твой долгий грех замóлен,
Давний грех твой искуплéн.

Есть лишь Бог — и ты: вас двое.
Создан ты один Творцом.
Всё небесное, земное —
Ты пред Божиим лицом.

Ведай в сердце благодарном:
Бог не хочет, чтоб навек
Пребывал в смиреньи тварном
Богоданный человек.

Отчий Сын Единородный,
Утверди могилой связь,
И в Твою мой дух свободный
Облечется Ипостась.

Что касается самого образа Царь-Девицы — то это вопрос сложный, требующий для своего выяснения исторического, филологического и философского углубления, со ссылками на теоретические труды Вячеслава Иванова, — их я не касаюсь. Во всяком случае, между понятием «вечной женственности» у Гёте и хотя бы Владимира Соловьева — разница существенная. К кому из них ближе Вячеслав Иванов?

Представление о «das Ewig-Weibliche» связано с об-

щей, в поэзии, мечтой о созидательной силе духовного эроса. Шелли, «самый вдохновенный из английских поэтов» по мнению Владимира Соловьева, задолго до него признавался:

Есть существо, есть женственная Тень,
Желанная в видениях печальных.
На утре лет моих первоначальных
Она ко мне являлась каждый день.

В этом отношении прав Сергей Булгаков, когда говорит в главе «Тихих дум», посвященной Вячеславу Иванову: «Все истинные поэты так или иначе знали и чувствовали эту «женственную тень». Я. П. Полонский уже назвал ее по-русски «Царь-Девицей»:

В дни ребячества я помню
Чудный отрочества бред:
Полюбил я Царь-Девицу,
Что на свете краше нет.
На челе сияло солнце,
Месяц прятался в косе,
По косицам рдели звезды, —
Бог сиял в ее красе.
И жила та Царь-Девица
Недоступна никому
И ключами золотыми
Замыкалась в терему...

«Ясно, — замечает Соловьев, у которого я нашел цитату из Шелли, — что поэт здесь искренен, что это его настоящая вера, хотя бы порою он и колебался в ней... Для его лучшего сознания красота и поэзия не могли уже быть пустым обманом, он хорошо знал, что это — существо и истинная сущность всех существ, и если она и является как тень, то не от земных предметов». Булгаков, со своей стороны, так углубляет эти слова автора «Трех свиданий»: «Своеобразность и в своем роде единственность мистического опыта Вл. Со-

ловьева с наглядностью выступает при его сопоставлении с корифеями в этой области, к числу которых относится прежде всего Яков Бёме. София, несмотря на свое наименование ewige Jungfrau, в сущности вовсе не является у Бёме началом вечной *женственности* и уж тем более не есть лицо, которое могло бы быть «вечной подругой» и назначать хотя бы и мистическое «свидание». Это есть принцип мироздания или совокупность творческих энергий в Божестве. Если ее, с большими натяжками, еще и можно называть Девой, то скорее для обозначения противоположности женщине».

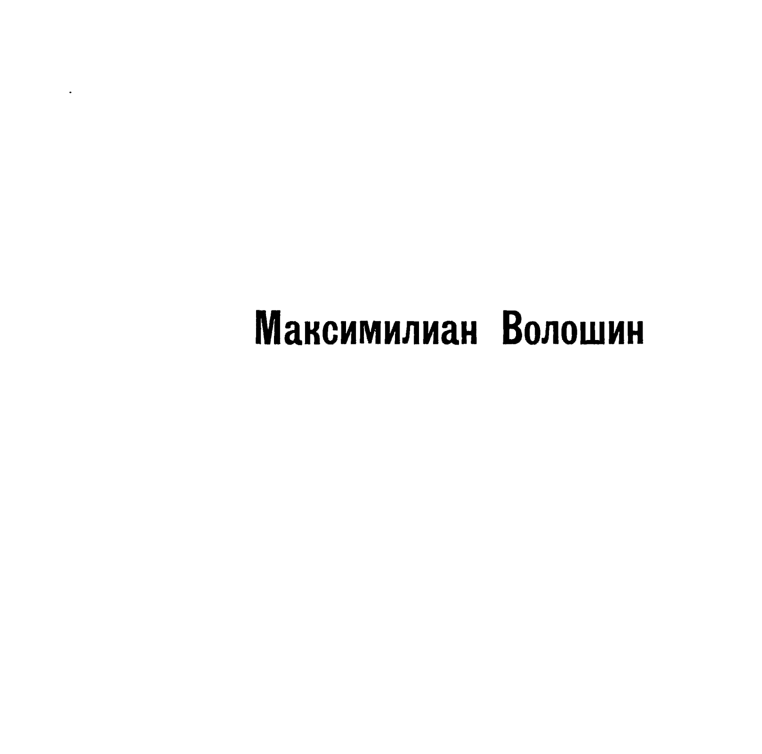
Вячеслав Иванов, мне думается, только конкретизировал это мистическое понятие, придав Царь-Девице образ Правителя на преображенной земле.

Недаром он так же, как Блок, считал себя духовным сыном Владимира Соловьева, недаром посвятил Блоку следующее стихотворение из «Нежной тайны»:

Пусть вновь — не друг, о мой любимый:
Но братом буду я тебе
На веки вечные в родимой
Народной мысли и судьбе.

Затем, что оба Соловьевым
Таинственно мы крещены;
Затем, что обрученьем новым
С Единою обручены.

Убрус положен на икону:
Незримо тайное лицо.
Скользит корабль по синю лону:
На темном дне горит кольцо.



Максимилиан Волошин

В Волошине была особая ласковость, какое-то очень вкрадчивое благожелательство, он всегда готов был придти другому на выручку, и это подкупало. Щедр был духовно и восторженно впечатлителен, иногда и трогательно заботлив. А физически — совсем лесовик из гриммовской сказки. Сильный, массивный (весил семь пудов), хоть невысок ростом, — он отличался на вид цветущим, пышущим здоровьем, и не жирен, а необыкновенно плотен и, вместе, легок на ходу: упругий мяч. Это делало его, пожалуй, несколько «неуместным» рядом с другими жрецами муз в редакции «Аполлона», большею частью — худыми, телесно недоразвитыми. Стесняла его немного эта массивность и пользовался он всяким случаем, как бы помочь слабейшему. Любил, между прочим, лечить наложением рук; уверял, что из него исходят флюиды. От его мощного, полнокровного тела и впрямь веяло каким-то приятным жаром.

И ни с кем не говорилось так «по душе». Он был отзывчив на всё необычайно и выслушивал собеседника не для того, чтобы спорить, а наоборот — увлекательно развивал высказанную мысль и попутно строил соблазнительные парадоксы, заражая своей кипучей, бесстрашной фантазией. Душа у него была поистине вселенская, причастная всем векам и народам. И начитан он был универсально, хоть и по-дилетантски, «на живую нитку» была сшита его эрудиция. Не чета Вячеславу Иванову, например, знавшему всё, что знал, до корня.

К русской литературе он долго никак не умел пристать. Несмотря на огромную трудоспособность и страсть к писательству, сам писал сравнительно мало, больше переводил французских новоявленных гениев, например — Верхарна[1] и еще не прославленного тогда Поля Клоделя. Помню, он долго возился с неудобоваримой «китайской» драмой Клоделя («Отдых седьмого дня») и с длиннейшей «розенкрейцерской» трагедией Вилье де Лиль-Адана — «Аксель»: ни той, ни другой рукописи никто не хотел печатать. Как ребенок обрадовался он, когда решено было поместить в «Аполлоне» главы из «Яшмовой трости» Анри де Ренье в его переводе, да еще с иллюстрациями Александра Бенуа.

Среди сотрудников «Аполлона» он оставался чужаком по всему складу мышления, по своему самосознанию и по универсализму художнических и умозрительных пристрастий. В Париже, где прожил он довольно долго до нашей «первой» революции, занимаясь живописью, он офранцузился не на шутку, примкнув к монпарнасской богеме (хотя очень плохо владел французским языком, — так, никогда и не научился). В то же время — вращался он и среди тогдашних эмигрантов социалистов-революционеров и даже сотрудничал в «Красном знамени» Александра Амфитеатрова, где появлялись его стихи: «Принцесса де Ламбаль», «Ангел мщения» и др. О его революционных настроениях достаточно свидетельствуют хотя бы эти строки из «Ангела мщения», написанные в 1906 году:

Народу Русскому: Я скорбный Ангел Мщенья.
Я в раны черные — в распаханную новь
Кидаю семена. Прошли века терпенья
И голос мой — набат. Хоругвь моя — как кровь...

---

[1] В 1918 г. из-во «Творчество» выпустило его переводы избранных стихотворений Верхарна.

О, камни мостовых, которых лишь однажды
Коснулась кровь. Я ведаю ваш счет.
Я камни закляну заклятьем вечной жажды,
И кровь за кровь без меры потечет...

Но поэзия Волошина в то время не производила особого впечатления, хоть он и удивлял уже техническим мастерством. Недоставало его стихам той силы внушения, которая не достигается никакими внешними приемами. От их изысканной нарядности веяло холодом... По крайней мере, таковы почти все стихи (за 1900-1910 гг.), вошедшие в единственный дореволюционный его сборник, изданный «Грифом» под заглавием «Стихотворенья» (если не считать тонкой тетради, выпущенной московским издательством «Зёрна» в 1915 г. — «Anno Mundi Ardentis», стихи о войне[2]). В молодых «Стихотворениях» Волошина много романтизма и археологической эрудиции: отделы этого сборника — «Годы странствий», «Звезда полынь», «Алтари в пустыне» — воскрешают средиземноморские века и мифы. Это — Парнасс с уклоном к мистике (в том числе и посвященный мне «Дэлос»: «Оком мертвенной Горгоны обожженная земля»). Но среди всех этих Горгон, Персефон и Гераклов нет-нет и зазвучит волнующая лирическая нота, пафос, рожденный не ухом, а сердцем. Так, в отделе «Amori amara sacrum», посвященном Маргарите Васильевне Сабашниковой (жене поэта, с которой он вскоре разошелся), есть строки навсегда запомнившиеся мне, например — «Если сердце горит и трепещет, если древняя чаша полна», с такой покаянной последней строфой:

---

[2] «Иверни», избранные стихотворения, и «Демоны Глухонемые» — вышли уже при большевиках (в московском издательстве «Творчество», 1918 г. и в из-ве «Камена» в Харькове, в 1920 г.). Проектированный Волошиным сборник «Пламена» (война и революция) так и не вышел.

Запрокинувши головы наши,
Опьянились мы огненным сном,
Расплескали мы древние чаши,
Налитые священным вином...

или стихотворение, написанное тоже в 1905 году:

Небо в тонких узорах,
Хочет день превозмочь...

Наконец, приведу целиком стихотворение «Во след» из того же отдела:

Мысли поют: «Мы устали... мы стынем...»
Сплю. Но мой дух не спокоен во сне.
Дух мой несется по снежным пустыням
В дальней и жуткой стране.

Дух мой с тобою в качаньи вагона.
Мысли поют и поют без конца.
Дух мой в России... Ведет Антигона
Знойной пустыней слепца.

Дух мой несется, к земле припадая
Вдоль по дорогам распятой страны.
Тонкими нитями в сердце врастая
В мире клубятся кровавые сны.

Дух мой с тобою уносится... Иней
Стекла вагона заткал и к окну,
К снежной луне гиацинтово-синей
Вместе с тобою лицом я прильну.

Дух мой с тобою в качаньи вагона.
Мысли поют и поют без конца...
Горной тропою ведет Антигона
В знойной пустыне слепца.

(1906)

Но всё это не тот еще Волошин, которого будет помнить Россия... Нужен был «Октябрь», нужны были трус и глад и мор революции, воспринятые Волошиным

со щемящей болью и мистическим смирением (но не соблазнившие его социальными иллюзиями, как стольких писателей), нужно было «потерять Россию», ту благословенную, чудотворную Россию, которую «Октябрь» втаптывал в кровь и грязь, чтобы он обрел ее в себе... И вдруг забили в нем какие-то изглуби русские истоки: он вырос в эти революционные годы, проживая в своем возлюбленном киммерийском Крыму, в Коктебеле, вырос в крупного поэта.

Об этом хочется сказать теперь, вспоминая времена давно минувшие. Потому что, как ни странно, значительность Волошина-поэта до сих пор мало ощущается нами, хоть и популярны такие произведения из его последних, как «Китеж», «Святая Русь», «Demetrius Imperator» (кстати сказать — далеко не лучшие, несколько назойливо-эффектные).

Как раз эти стихи и другие, только что написанные тогда, я слышал от самого Волошина, летом 1918 года в Ялте, куда чуть не пешком из Коктебеля прибрел он навестить друзей. Прямо с дороги, весь запыленный, потный, со всклокоченными рыжеватыми кудрями и давно не стриженной бородой, он читал мне «Протопопа Аввакума» целый час (в поэме 700 строк) наизусть разумеется, — память его не давала осечек, — читал волнуясь, произнося старые, тяжелые, плотные русские слова аввакумовой иеремиады с чувством восторженного полуиностранца, открывшего внезапно Русь семнадцатого века.

В жилах самого Максимилиана Александровича текла и русская, и немецкая кровь. Его мать, Елена Оттобальдовна, с которой он прожил душа в душу почти весь свой век, была немецкого корня (ее прозвали «Пра» в окружении Волошина — от «Праматерь»). Чудачка, как и он, — щеголявший в Коктебеле длинной парусиновой рубашкой, сандалиями и веночком из полыни на буйных кудрях, — Елена Оттобальдовна

носила, когда принаряжалась, шитый серебром кафтан, синие шаровары по щиколотку и казанские сапоги с голенищами. Пусть характером эта мужественно-волевая женщина с ястребиным профилем являлась полной противоположностью ему, женственно-мягкому и чувствительному Максу, — мечтательность, отвлеченный романтизм, характерные для него, тоже ведь черты не русские.

Кто был отец его? Максимилиан Александрович никогда не говорил о нем. Теперь, кого ни спросишь — не знает. Очень русский человек, несомненно. Но что передал он сыну? Откуда эта неестественная, душевная и физическая, застенчивость Макса, у которого недаром ведь была слава вечного девственника, хоть он и отрицал это? Еще в первой молодости он женился, и тотчас почти — с женой разрыв. Я познакомился как-то в Москве (по поводу одной выставки) с этой неудавшейся подругой жизни Волошина — Сабашниковой (из просвещенной московской купеческой семьи). Разойдясь с Волошиным, она сохранила с ним товарищескую связь. Злые языки утверждали, что она никогда и не была ему женой. Я спросил ее про мужа с полушутливой откровенностью: — Скажите, кто он, и почему так странны его дружеские приключения с женщинами?

Подумав, она ответила с какой-то полуобиженной усмешкой:

— Макс? Он недовоплощенный...

«Француз культурой, русский душой и словом, германец — духом и кровью», — определяет его Марина Цветаева. Пожалуй, что так. Русская душа — германский дух. Приложимо это, впрочем, не к одному Волошину из наших писателей начала века, не говоря уж о предшественниках — девятнадцатого. Почти то же можно сказать о Блоке, Бальмонте, Мережковском, Валерии Брюсове, Вячеславе Иванове... а влюбленность в химерическую Россию и весь романтический бред Бло-

ка — разве русские? Недаром называет Марина Цветаева «гениальной формулой нашего с Германией отродясь и на-век союза» — строфу Осипа Мандельштама:

А я пою времен —
Источник речи италийской,
И в колыбели праарийской
Славянский и германский лён.

Но русское гётеанство и духовный германизм усложнились в двадцатом веке возродившимся языческим всебожием и даже пандемонизмом. Отсюда — Рудольф Штейнер и штейнеровцы: Андрей Белый и Макс Волошин. Отсюда их мифотворческий христианствующий гностицизм, соскальзывающий в игру с Люцифером.

Помню, в 1915 году, пробравшись из Базеля в Петербург, Волошин повествовал с умилением, как он участвовал в постройке нового штейнеровского капища Goetheanum'a после того, как первоначальное здание сгорело до тла от поджога. Он совсем сразил меня тогда своим «германофильством» (очевидно, от общения с Штейнером, сопоставлявшим немецкое Ich, с большой буквы, с первохристианским символом рыбы — Ichtus!). Дела наши на фронте в то время были из рук вон плохи.

— Ну что же? — вкрадчиво улыбаясь, утешал Макс: — Всё к лучшему. Европе предстоит Pax germanica...

Прошел год: разгром России, «великая бескровная»... Бывший социалист-революционер Волошин «приял» Октябрь с отвращением. Достаточно красноречивы такие его строчки:

С Россией кончено... На последях
Ее мы прогалдели, проболтали,
Пролузгали, пропили, проплевали,
Замызгали на разных площадях,

Распродали на улицах: не надо ль
Кому земли, республик да свобод,
Гражданских прав? И родину народ
Сам выволок на гноище, как падаль.
О, Господи, разверзни, расточи,
Пошли на нас огнь, язвы и бичи.
Германцев с запада, Монгол с востока,
Отдай нас в рабство вновь и навсегда,
Чтоб искупить смиренно и глубоко
Иудин грех до Страшного Суда.

(2 ноября 1917, Коктебель)

Крымская бойня двадцатого года глубоко, неизгладимо ранила поэта. Он писал: «Стал человек один другому «дьявол».

Всем нам стоять на последней черте,
Всем нам валяться на вшивой подстилке,
Всем быть распластанным — с пулей в затылке
И со штыком в животе.

(Симферополь, 1921. «Стихи о терроре»)

К «Ангелу мщения» он поставил эпиграфом в 22 году — из Протопопа Аввакума: «Выпросил у Бога светлую Россию Сатана, да очервлянит ее кровью мученической».

Я ограничусь этими цитатами. Можно было бы привести их множество — из книг «Демоны глухонемые» и «Стихи о терроре», выпущенных в 1923 году «Книгоиздательством Писателей в Берлине» (хоть и без согласия автора). В первые годы большевизма был написан цикл стихотворений — «Путями Каина», где дается чисто-умозрительное истолкование великому греху не только России, но всего человечества, всех поздних веков, приведших к антибожескому рабству у *демонов машины и у демонов взрыва*, к братоубийственным войнам и революциям:

И вихрь над устьем динамитной бомбы
Стал символом разъявшихся времен.

(Последние строки «Меча» из «Стихов о терроре»).

Потому что человека, обращенного машиной из «Царя вселенной в смазчика колес», карает «древний, замурованный огонь». Я напомню только строфу из замечательной поэмы — «Война»:

Тогда из бездны внутренних пространств
Раздался голос, возвестивший: «Время
Топтать точило ярости. За то,
Что люди демонам,
Им посланным служить,
Тела построили
И создали престолы,
За то, что гневу
Огня раскрыли волю
В разбеге жерл и в сжатости ядра,
За то, что безразличью
Текучих вод и жаркого тумана
Дали мускул
Бегущих вод и вихри колеса.
За то, что в своевольных
Теченьях воздуха
Сплели гнездо мятежным духам взрыва,
За то, что жадность руд
В рать пауков железных превратили,
Неумолимо ткущих
Сосущие и душащие нити, —
За то освобождаю
Плененных демонов
От клятв покорности,
А хаос, сжатый в вихрях вещества,
От строя музыки.
Даю им власть над миром,
Покамест люди
Не победят их вновь,
В себе самих смирив и поборов
Гнев, жадность, своеволье, безразличье».

Однако, с этой темой трагической, апокалиптиче-

ской гибели от измены человека своему божественному естеству перекликается тема искупления, оправдания зла во имя высшей правды. Так оправдывает Волошин и русскую революцию:

Из крови пролитой в боях,
Из праха обращенных в прах,
Из мук казненных поколений,
Из душ крестившихся в крови,
Из ненавидящей любви,
Из преступлений, исступлений,
Возникнет праведная Русь.
Я за нее одну молюсь
И верю замыслам предвечным:
Ее куют ударом мечным,
Она мостится на костях,
Она святится в ярых битвах,
На жгущих строится мощах,
В безумных плавится молитвах.
(«Заклятье»)

Вот почему он, поэт, всегда — и в мечтах и в жизни — au dessus de la mêlée, или, как он раньше сказал о себе:

...Я — прохожий,
Близкий всем, всему чужой.

Быть выше человеческой борьбы, быть только созерцателем трагедии и вестником преображения — в этой мудрости была и сила его, и слабость. Но слабость, покорность этого мятежного демиурга переходила подчас в очень трогательное, глубоко христианское смирение. Оно вырывается у Волошина из сердца ребячливо-чистого, хоть и тронутого декадентской червоточиной, — из сердца, одержимого мукой за человека и о человеке, — из сердца, готового принять и свою голгофу, если жертва нужна во искупление.

...Апокалиптическому Зверю
Вверженный в зияющую пасть,

Павший глубже чем возможно пасть,
В скрежете и в смраде — верю.

Верю в правоту верховных сил,
Расковавших древние стихии,
И из недр обугленной России
Говорю: «Ты прав, что так судил».

Надо до алмазного закала
Прокалить всю толщу бытия.
Если ж дров в плавильной печи мало —
Господи! — вот плоть моя.

(1921, Феодосия)

В философских послереволюционных стихах Волошина, несмотря на отдельные лирические взлеты, — может быть и больше мысли, метафизической риторики и выпукло-определительных слов, чем того, что собственно составляет поэзию, т. е. звучит *за* мыслью и словами. Ритмованная мудрость, а не песня, во многих случаях — эти стихи, так глубоко провеянные тысячилетиями европейской средиземноморской культуры с ее эзотерической углубленностью в загадки духа и плоти, и сам Волошин кажется, в наш немудрый век, не то каким-то последним заблудившимся гностиком-тэмплиером, не то какой-то гримасой трагической нашей современности накануне новой, неведомой судьбы... Одно несомненно: бывает в стихах Волошина «риторика» такой силы, что тут грани стираются между изреченным словом и напором вдохновенного чувства. Это уже словесное волшебство, и оно убедительней всякой надуманной мудрости.

Повторяю, Волошин-поэт оценен недостаточно, и Волошин-человек недостаточно узнан... Что было написано им позже 22 года — в течение целых десяти с лишним лет жизни, которые даровала ему судьба после упомянутых берлинских его книг, — жизни в своем коктебельском доме, обращенном в «Дом отдыха», куда

съезжались летом писатели и артисты?.. Об этом узнавали мы только случайно, из источников, часто и недостоверных.

Елена Оттобальдовна умерла в 1920 г., тотчас после разгрома белого Крыма (об этом — в одном из последних писем его к Марине Цветаевой), затем он женился на очень преданной ему, уже не молодой женщине, — ее звали Марусей. Писал он много в эти годы своего духовного цветения, хотя его стихи больше и не печатались. Всё чаще слышишь от прибывающих из России, о ходивших по рукам рукописях Волошина и мелькает, в мемуарах современников, его имя.

В начале революции кипучей была его деятельность на юге по спасению знакомых и незнакомых ему писателей и общественных деятелей от большевистской расправы. Марина Цветаева, в конце своего поистине вдохновенного очерка «Живое о живом» («Проза», Нью-Йорк, 1953) пишет: «Макса Волошина и Революцию дам двумя словами: он спасал красного от белых и белого от красных, то есть человека от своры, одного от всех, побежденного от победителей. Знаю еще, что его стихи «Матрос» ходили в правительственных листовках на обоих фронтах, из чего вывод, что матрос его был не красный матрос, и не белый матрос, а морской матрос, черно-морской матрос».

А вот рассказ Тэффи (из книжки «Воспоминания», Париж, 1931): «К весне (1918 года — С. М.) появился в городе (Одессе — С. М.) поэт Макс Волошин. Он был в ту пору одержим стихонеистовством. Всюду можно было видеть его живописную фигуру: густая квадратная борода, крутые кудри, на них круглый берет, плащ-разлетайка, короткие штаны и гетры. Он ходил по разным правительственным учреждениям к нужным людям и читал стихи. Читал он их не без толку. Стихами своими он, как ключом, отворял нужные ему ходы и хлопотал в помощь ближнему. Иногда войдет в ка-

кую-нибудь канцелярию и пока там надумают доложить о нем по начальству, начнет декламировать. Стихи густые, могучие, о России, о самозванце, с историческим разбегом, с пророческим уклоном. Девицы-дактило окружали его восторженной толпой, слушали, ахали и от блаженного ужаса у них пищало в носиках. Потом трещали машинки — Макс Волошин диктовал свои поэмы. Выглядывало из двери начальствующее лицо, заинтересовывалось предметом и уводило Макса к себе. Уводило и через запертую дверь доносилось густое, мерное гудение декламации... Зашел он и ко мне. Прочел две поэмы и сказал, что немедленно надо выручать поэтессу Кузьмину-Караваеву, которую арестовали (кажется в Феодосии), по чьему-то оговору и могут расстрелять. — «Вы знакомы с Гришиным-Алмазовым, просите его скорее». Кузьмину-Караваеву я немножко знала и понимала вздорность навета. — «А я пойду к митрополиту, не теряя времени. Кузьмина-Караваева окончила духовную академию, митрополит за нее заступится». Позвонила Гришину-Алмазову. Спросил: — «Вы ручаетесь?». Ответила: — «Да». — «В таком случае, завтра же отдам распоряжение. Вы довольны?» — «Нет. Нельзя завтра. Надо сегодня и надо телеграмму. Очень уж страшно — вдруг опоздаем». — «Ну, хорошо. Пошлю телеграмму». Подчеркиваю «пошлю»... Кузьмину-Караваеву освободили. Впоследствии встречала я еще на многих этапах нашего странствия (концертных гастролей — С. М.) — в Новороссийске, в Екатеринодаре, в Ростове-на-Дону — круглый берет на крутых кудрях, разлетайку, гетры, и слышала стихи... и везде он гудел во спасение кого-нибудь».

Ю. К. Терапиано, в своей книге «Встречи» (Нью-Йорк, 1952), вспоминает Волошина тоже на юге, двумя годами позже:

«Весной 1920 года в феодосийском литературном кружке «Флак» я познакомился с Максимилианом Во-

лошиным. Он говорил о своей новой поэме «Святой Серафим Саровский»: «Всё уже готово, остается только отчеканить стихи», — запомнилась мне его фраза. Я мог быть во «Флаке» только один раз и мне не пришлось присутствовать при чтении поэмы, если оно состоялось. Рукопись «Святого Серафима», вполне законченную, позднее привез в Константинополь феодосийский поэт Петр Лампси. Мы сняли с нее две копии, из которых одна осталась у меня. Волошин, как передавал Лампси, вручил ему свою рукопись в момент эвакуации Феодосии Добровольческой армией. Сам он решил остаться в России, но просил, если представится случай, опубликовать эту рукопись заграницей. В 1925 году я дал мою копию поэмы Волошина на прочтение К. Бальмонту, но, несмотря на неоднократные напоминания, так и не получил ее обратно».

Более посчастливилось другой поэме — «Коктебель»: она появилась в 32 книжке «Нового журнала». Мы знаем еще, что советчики, пусть и не печатали Волошина, но — терпели. И даже больше: не только не преследовали Коктебельского мудреца, хотя он не шел ни на какие сделки с совестью, а случалось, и подкрепляли его продовольственными посылками, благодаря хлопотам Валерия Брюсова. Но Брюсов умер в октябре 1924 года... Получал ли Макс и позже какой-нибудь писательский паек? Вряд ли. Хорошо еще, что позволяли ему вольно дышать в Коктебеле, где он продолжал чувствовать себя немного хозяином: жил, окруженный друзьями и книгами в прежней своей просторной студии. «Пансионеров» в Коктебельском «Доме отдыха» бывало достаточно, иногда до трехсот за год. Среди них многие относились к нему дружески-заботливо. Разумеется, чем могли — помогали. Но эта помощь не разрешала вопроса о средствах к существованию. Единственным его заработком была случайная продажа акварелей с видами Крыма, он рисовал их неутомимо.

И то — покупателями были те же пансионеры из «богатых», и эти покупки в большинстве случаев являлись замаскированным вспомоществованием. Да и много ли находилось «богатых» среди советских граждан, приезжавших погреться в Крым, чаще всего на последние деньги... В одном из коктебельских писем Волошина, просочившихся заграницу, он признается, что материально существует каким-то чудом. К тому же и здоровьем он слабел после тяжкой болезни, перенесенной в 1921 году. Было ему немногим больше пятидесяти лет, когда он стал глохнуть и слепнуть. Умер он, повидимому, в крайней нужде.

Однако, еще в 1924 году Макс приезжал в Москву и Петербург, где пробыл месяц-два, ходил по знакомым и читал свои апокалиптические поэмы. Навестил он, между прочим, и Александра Бенуа и долго с обычным пафосом читал стихи.

Бенуа рассказывал мне об этом посещении поэта. Самым удивительным, даже невероятным было то, что перед тем, в Москве, он читал те же взрывчатые, отнюдь не советофильские, стихи — в Кремле, в присутствии всей большевистской головки. Сам он говорил об этом со смехом. На замечание Бенуа: «Как же так? да вас расстрелять могут!» — Волошин с неизменной своей улыбкой возразил: «Нет, ничего! Даже благодарили»...

Если бывают чудеса, то это одно из них. Осип Мандельштам — и сколько еще! — погиб за острословие куда менее взрывчатое. Очевидно, неистовому Максу «мятеж» сходил с рук, потому что кремлевские владыки не считались с ним, прощали ему вдохновенные выпады как никому не опасное и в общем мало вразумительное чудачество.

Александр Бенуа тогда же, за чайным столом, сделал портретный набросок с Волошина, талантливый — как всё у Бенуа. Я видел этот набросок: одна голова в

face. Всё тот же мне знакомый — обширный, округленно-плотный, бородатый лик, буйные кудри, сжатый тонко-очерченный рот. Волошин был действительно похож на скульптурные изображения Зевса или еще — на одного из первых Птоломеев, Береника, как изображает его прекрасный эллинистический оригинал III века, находящийся в Кирене... По словам Бенуа, он еще не был сед, только рыжая шевелюра посветлела немного.

Умер Максимилиан Александрович восемью годами позже, 11 августа 1932 года, 59 лет от роду. В эмигрантских газетах были некрологи. Написал о нем свои воспоминания и Бунин. Вскоре затем Марина Цветаева получила из Москвы письмо от Екатерины Алексеевны Бальмонт: «Зимой ему было очень плохо, писала она, — он страшно задыхался. К весне стало еще хуже. Припадки астмы учащались. Летом решили его везти в Ессентуки. Но у него сделался грипп, осложненный эмфиземой легких, отчего он и умер в больших страданиях. Он был очень кроток и терпелив, знал, что умирает. Очень мужественно ждал конца... Похоронили его по желанию в скале, которая очертаниями напоминала голову Макса в профиль...».

Тогда же, в 1932 году, появилась в «Последних новостях» перепечатка из «Хождения по ВУЗ-ам» некоего Москвина, журналиста: «Встретившись с остальными под скалой, мы заговорились и незаметно забрели в восточную часть бухты Коктебеля. Знакомая, давно примелькавшаяся фигура старика в длинной толстовке, с длинной широкой и белой бородой, в широких простых брюках, в развалившихся допотопных туфлях, вышла навстречу нам из-за поворота дороги, осторожно ощупывая дорогу палкой:

— Это что за мухомор такой? — спросил я шедшего с нами журналиста И. Грозного.

— Мне никто не ответил, но «Клара Цеткин» уже тарахтела, обращаясь к старику:

— А! премудрый старец Волошин, наше вам пролетарское, сколько лет, сколько зим!

Грозный цикнул на нее и оттолкнул, а сам, склонившись над ухом старика, почтительно отрекомендовался:

— Здравствуйте, Максимилиан Максимилианович! Это я, Грозный.

Старик прищурился, сложил руку трубочкой у уха и остановился, держа в другой руке корзинку с камнями.

Журналист, заметив мое недоумение, раздраженно шепнул:

— Вы не знаете Волошина? Когда-то гремел на всю Россию, поэт...

— Нет, не слыхал. «Что это он, морочит мне голову, что ли?».

Но старик тем временем продолжал:

— Литературой сейчас не занимаюсь. Не печатают. Говорят, выжил из ума. Рисованием занимаюсь, иногда курортники что-нибудь купят, тем и живу. Да вот камешки собираем.

Вас. Вас. зевнул с хрустом в челюстях и сказал:

— Поехали. Что с ним разговаривать»...

Эта картинка с натуры говорит за себя. Впрочем, Марина Цветаева, отметив ее в своих воспоминаниях, может быть, и верно замечает, обращаясь к тени поэта-друга: «Говорил или не говорил ты приписываемых тебе слов, так ли говорил то, что говорил, или иначе, смеялся ли ты в последний раз над глупостью, вживаясь в роль выжившего из ума старика, или просто отмахивался от назойливых вторженцев («Э! да что с ними говорить»...) — рой вихревых видений: Мельник-Юродивый-Морской Дед-Мир — мистификация или самооборона, последняя игра или в последний раз мифотворчество»...

Во всяком случае, Волошина крепко забыли в России. А если зоркая власть, ничего не забывавшая, не

находила нужным причинять ему неприятностей, то оттого вероятно, как я сказал, что вообще считала его каким-то шутом гороховым. Когда-то в Петербурге издевались над Максом Волошиным, иначе не называли, как Вакс Колошин, следуя в этом Саше Черному. В конце жизни он стал мухомором «Максимилианом Максимилиановичем». Хорошо еще, что нашлись верные друзья, похоронившие его внимательно, любовно.

Между тем, Волошин — *явление* на закате российской имперской культуры. Фигура ни с какой другой не сравнимая. Пора серьезно вчитаться в его стихи. В них сверкают те пророческие зарницы, которые именно в наше время всё тревожнее свидетельствуют о надвигающейся грозе. Будем также справедливы к памяти Волошина-человека, возлюбившего Божью землю всей силой души, горевшего пламенем жалости неутолимой ко всей божьей твари — и к праведной и к греховной, — не умевшего иногда отличать так называемую действительность от взлелеянного умом призрака, но умевшего всё прощать и верить пророчески в высший смысл всякого земного свершения.

Какая противоположность: Волошин и — Гумилев, другой тоже погибший приятель мой, соперник Волошина в смертельной распре из-за *выдуманной* Волошиным поэтессы Черубины де Габриак (о ней — в следующем очерке). Они противоположны всем обликом, всем самосознанием, всем закалом души. Обоих погубила революция, но как непохожи их смерти! Застреленный в затылок Гумилев в подвале Чека, сам себе напророчивший страшную гибель, такую внезапную, всех удивившую в свое время, и Волошин, медленно умиравший много лет, хоть и он предчувствовал неумолимый рок... Еще в 1921 году, лежа на койке феодосийской больницы, тяжело болевший поэт написал стихи «На дне преисподней», посвятив их памяти Блока и Гумилева, того самого Николая Степановича Гумилева,

который — двадцать два года раньше — стоял перед его пистолетом из-за женщины, оскорбленной им, Гумилевым, как мы знаем теперь — и призрачной, и вполне реальной Черубины де Габриак...

Вот эти стихи:

С каждым днем всё диче и всё глуше
Мертвенная цепенеет ночь.
Смрадный ветр, как свечи, жизни тушит.
Ни позвать, ни крикнуть, ни помочь.
Темен жребий русского поэта:
Неисповедимый рок ведет
Пушкина под дуло пистолета,
Достоевского на эшафот.
Может быть, такой же жребий выну:
Горькая детоубийца — Русь,
И на дне твоих подвалов сгину,
Иль в кровавой луже поскользнусь.
Но твоей голгофы не покину,
От твоих могил не отрекусь...
Доканает голод или злоба, —
Но судьбы не изберу иной:
Умирать, так умирать с Тобой
И с Тобой, как Лазарь, встать из гроба.

Черубина де Габриак

Прошло около года после моей женитьбы, «Аполлон» уже отпраздновал свое двухлетие. Как-то вечером ко мне подошла жена и смущенно протянула пачку писем.

— Остальные, весь «любовный архив», в камин бросила. Этих — не могла. Слишком хороши... Чья подпись Ч.?

Я сразу узнал мелко исписанные листки в траурной кайме, из которых высовывались засушенные полевые травинки... Ответить на вопрос жены было тем легче, что эта единственно уцелевшая от аутодафэ моих сентиментальных реликвий пачка писем, если и свидетельствовала о «романе», то во всяком случае о романе более, чем платоническом: они были написаны, за два года перед тем, не женщиной даже, а тенью... Буква Ч. означала: Черубина де Габриак.

Многие петербуржцы еще помнят вероятно это имя. Стихи Черубины де Габриак печатались в «Аполлоне» (1909 год), целый цикл их появился в нарядном графическом обрамлении Евгения Лансере. В том же «Аполлоне» Максимилиан Волошин посвятил поэтессе один из своих «гороскопов» (критических характеристик во вкусе туманно-символическом), а Буренин, критик-памфлетист «Нового времени», не раз Черубину высмеивал в своих фельетонах, называя «Акулиной де Писсаньяк». Позднее псевдонимом поэтессы воспользовался почему-то молодой стихотворец из «Сатирикона» — Лев Никулин.

Эти письма Черубины де Габриак могли действительно сойти за «любовные». Может быть, они такими и были. Сейчас еще, а прошло почти полвека с тех пор, не знаю наверное...

Вот как всё случилось. Лето и осень 1909 года я оставался в Петербурге, — совсем одолели хлопоты по выпуску первой книжки «Аполлона». В роли издателя и одновременно редактора мне было нелегко. А тут я еще простудился (по дороге к Леониду Андрееву в Финляндию), схватил плеврит. Пришлось пролежать несколько недель с кружным компрессом как раз в пору первых журнальных корректур. Но болезнь протекала сравнительно милостиво, — работа не прерывалась, я продолжал читать рукописи и совещаться с сотрудниками. Телефон, тут же на ночном столике, звонил с утра до ночи. Писем получалось много.

В одно августовское утро пришло и первое письмо, подписанное буквой Ч, от неизвестной поэтессы, предлагавшей «Аполлону» стихи, — приложено было их несколько на выбор. Стихи меня заинтересовали не столько формой, мало отличавшей их от того романтико-символического рифмотворчества, какое было в моде тогда, сколько автобиографическими полупризнаниями:

И я умру в степях чужбины,
Не разомкну заклятый круг,
К чему так нежны кисти рук,
Так тонко имя Черубины?

Поэтесса как бы невольно проговаривалась о себе, о своей пленительной внешности и о своей участи загадочной и печальной. Впечатление заострялось и почерком, на редкость изящным, и запахом пряных духов, пропитавших бумагу, и засушенными слезами «богородицыных травок», которыми были переложены траурные листки.

Адреса для ответа не было, но вскоре сама поэтес-

са позвонила по телефону. Голос у нее оказался удивительным: никогда, кажется, не слышал я более обвораживающего голоса. Не менее привлекательна была и вся немного картавая, затушеванная речь: так разговаривают женщины очень кокетливые, привыкшие нравиться, уверенные в своей неотразимости.

Я обещал прочесть стихи и дать ответ после того, как посоветуюсь с членами редакции. Это было моим правилом: хоть я и являлся единоличным редактором, но ничего не сдавал в печать без одобрения ближайших сотрудников; к ним принадлежали в первую очередь Иннокентий Анненский и Вячеслав Иванов, также — Максимилиан Волошин, Гумилев, Михаил Кузмин.

Промелькнуло несколько дней — опять письмо: та же траурная почтовая бумага и новые стихи, переложенные на этот раз другой травкой, не то диким овсом, не то метелкой (и позже — сколько писем, столько и травок, повидимому из заранее подобранного гербария).

Вторая пачка стихов показалась мне еще любопытнее и на них я обратил внимание моих друзей по журналу. Хвалили все хором, сразу решено было: печатать. Но больше, чем стихи, конечно, заинтересовала и удивила загадочная, необычайная девушка, скрывавшаяся под несколько претенциозным псевдонимом «Черубины» (разумеется от херувима, херуба, а всё-таки — безвкусно).

Еще после нескольких писем и телефонных бесед с таинственной Черубиной, выяснилось: у нее рыжеватые, бронзовые кудри, цвет лица совсем бледный, ни кровинки, но ярко очерченные губы со слегка опущенными углами, а походка чуть прихрамывающая, как полагается колдуньям. От стихов, действительно, веяло немножко шабашем; но сердце девушки отдано рыцарю, «обагрившему кровью меч в дверях пещеры Вифлеема»... Она называла себя также «инфантой» и жалова-

лась на безысходное одиночество, от которого не спасал и «Святой Грааль, в себя принявший скорби мира».

Вот стансы с эпиграфом: Ego vox ejus.

В слепые ночи новолунья
Глухой тревогою полна
Завороженная колдунья,
Стою у темного окна.

Стеклом удвоенные свечи
И предо мною и за мной,
И облик комнаты иной
Грозит возможностями встречи.

В темнозеленых зеркалах
Обледенелых ветхих окон
Не мой, а чей-то бледный локон
Чуть отражен, и смутный страх

Мне сердце алой нитью вяжет.
Что, если дальняя гроза
В стекле мне близкий лик покажет
И отразит ее глаза?

Что, если я сейчас увижу
Углы опущенного рта,
И предо мною встанет та,
Кого так сладко ненавижу?

Но окон темная вода
В своей безгласности застыла,
И с той, что душу истомила,
Не повстречаюсь никогда.

С особым азартом восхищался Черубиной Максимилиан Волошин, посещавший меня усердно в дни моей болезни и вообще обнаруживший горячий интерес к «Аполлону» и ко всему, что лично меня трогало. Особенно увлекательны были разговоры с ним о Черубине де Габриак, которая продолжала от времени до времени посылать стихи, упорно отказываясь, однако, открыть свою «тайну». Мы недоумевали: кто она? почему

так прячется? когда же, наконец, зайдет в редакцию? Нет, она решительно уклонялась от личного знакомства, настаивала на том, что сотрудничество ее в «Аполлоне» (против всех правил) должно оставаться анонимным, из-за сложных и неразборчивых «семейных обстоятельств»...

После долгих усилий мне удалось-таки кое-что выпытать у «инфанты»: она и впрямь испанка родом, к тому же ревностная католичка: ей всего осьмнадцать лет, воспитывалась в монастыре, с детства немного страдает грудью. Проговорилась она еще о каких-то посольских приемах в особняке «на Островах» и о строжайшем надзоре со стороны отца-деспота (мать давно умерла) и некоего монаха-иезуита, ее исповедника... В то же время письма, сопровождавшие стихи (были письма и без стихов), сквозили тоской одиночества, желанием довериться кому-нибудь, пойти навстречу зовам сердца... Наши беседы стали ежедневны. Я ждал с нетерпением часа, когда — раз, а то и два в день — она вызывала меня по телефону.

Уж я совсем поправился, начал бывать в помещении журнала на Мойке, вышла и первая книга «Аполлона» (в начале октября). Интерес к Черубине не только не ослабевал, а разрастался, вся редакция вместе со мной «переживала» обаяние инфанты, наследницы крестоносцев, заявлявшей не без гордости:

Червленый щит в моем гербе,
И знака нет на светлом поле.
Но вверен он моей судьбе,
Последний — в роде дерзких волей...

Влюбились в нее все «аполлоновцы» поголовно, никто не сомневался в том, что она несказанно прекрасна, и положительно требовали от меня — те, что были помоложе, — чтобы я непременно «разъяснил» обольстительную «незнакомку». Не надо забывать, что

от запавших в сердце стихов Блока, обращенных к «Прекрасной Даме», отделяло Черубину всего каких-нибудь три-четыре года: время было насквозь провеяно романтикой. Убежденный в своей непобедимости Гумилев (еще совсем юный тогда) уж предчувствовал день, когда он покорит эту бронзово-кудрую колдунью: Вячеслав Иванов восторгался ее искушенностью в «мистическом эросе»; о Волошине и говорить нечего. Барон Николай Николаевич Врангель, закадычный мой друг в ту пору, решил во что бы то ни стало вывести Черубину на чистую воду: «Если уж так хороша, зачем же прячет себя»? Но всех нетерпеливее «переживал» Черубину обычно такой сдержанный Константин Сомов. Ему нравилась «до бессонницы», как он признавался, воображаемая внешность удивительной девушки. «Скажите ей, — настаивал Сомов, — что я готов с повязкой на глазах ездить к ней на острова в карете, чтобы писать ее портрет, дав ей честное слово не злоупотреблять доверием, не узнавать кто она и где живет».

Черубина отклонила и это предложение, а спустя недолгое время вдруг известила письмом о своем отъезде заграницу месяца на два, по требованию врачей. Затем позвонила ко мне другая незнакомка, назвавшая себя двоюродной сестрой Черубины, и обещала изредка давать о ней вести в этот промежуток. Кстати, эта кузина патетически рассказывала мне о внезапной болезни Черубины: бедняжка молилась всю ночь исступленно, утром нашли ее перед распятьем без чувств, на полу спальни.

Признаюсь, рассказ кузины меня встревожил не на шутку. Только тут понял я, до какой степени я связан с ней, с Черубиной, с ее волшебным голосом и недоговоренными жалобами...

Ее отъезд разволновал и остальных «черубинистов». Самый предприимчивый из них, барон Врангель, решился даже на подвиг — дежурить в течение нескольких

дней на Варшавском вокзале при отходе заграничных поездов. «Ее не трудно будет отличить, — уверял он, — если не урод какой-нибудь. А там уже сумею завязать знакомство».

Забавнее всего было то, что милейший Кока Врангель довел предприятие до конца, хоть и безуспешно. А именно: заметив на второй или на третий день своего дежурства какую-то красивую рыжеволосую девушку среди отъезжавших, он подскочил к ней и представился в качестве моего друга, к великому изумлению родителей девушки, вежливо, но твердо указавших Врангелю на его ошибку. Так и уехала Черубина неузнанной.

Она уехала, а я убедился окончательно, что давно уже увлекаюсь Черубиной вовсе не только как поэтессой, — я убедился, что всё чаще и взволнованнее мечтаю о ее дружбе, о близости к ней, о звучащей в ее речах и письмах печальной ласке. Слов влюбленности между нами еще не было произнесено, но во всех интонациях наших бесед они подразумевались, и было несколько писем от нее, которые я знал наизусть... Я поклялся добиться свидания, как только она вернется в Петербург.

Тем временем в передовых литературных кружках стали ходить о загадочной Черубине всякие слухи. Среди сотрудников «Аполлона» начались даже раздоры. Одни были за нее, другие — против нее. Особенно издевалась над ней и ее мистическими стихами (не мистификация ли?) некая поэтесса Елизавета Ивановна Димитриева (рожденная Васильева), у которой часто собирались к вечернему чаю писатели из «Аполлона». Она сочиняла очень меткие пародии на Черубину и этими проказами пера выводила из себя поклонников Черубины. У Димитриевой я не бывал и даже не заметил ее среди литературных дам и девиц, посещавших собрания «Аполлона», но пародии на Черубину этой Че-

рубининой ненавистницы и клеветницы попадались мне на глаза, и я не мог отказать им в остроумии.

Она вернулась раньше, чем все мы ждали — вскоре после выхода в свет первой книжки «Аполлона» и разразившейся тогда же «семейной драмы» в редакции журнала. Я разумею дуэль Максимилиана Волошина с Гумилевым.

Как произошла эта в достаточной мере фантастическая литературная дуэль? и по какому поводу?

Вот чему я лично был свидетелем. Ближайшие сотрудники «Аполлона» часто навещали в те дни А. Я. Головина в его декоративной мастерской на самой вышке Мариинского театра. Головин собирался писать большой групповой портрет аполлоновцев: человек десять-двенадцать писателей и художников. Между ними, конечно, должны были фигурировать и Гумилев с Волошиным. Головин еще только присматривался к нам и мысленно рассаживал группой за столом.

Хозяин куда-то вышел. В ожидании его возвращения мы разбрелись попарно в его круглой поместительной «чердачной» мастерской, где ковром лежали на полу очередные декорации, помнится — к «Орфею» Глюка. Я прогуливался с Волошиным, Гумилев шел впереди с кем-то из писателей. Волошин казался взволнованным, не разжимал рта и только посапывал. Вдруг, поравнявшись с Гумилевым, не произнеся ни слова, он размахнулся и изо всей силы ударил его по лицу могучей своей дланью. Сразу побагровела правая щека Гумилева и глаз припух. Он бросился, было, на обидчика с кулаками. Но его оттащили — не допускать же рукопашной между хилым Николаем Степановичем и таким силачом, как Волошин! Да это и не могло быть ответом на тяжкое оскорбление.

Вызов на поединок произошел тут же. Секретарь редакции Евгений Александрович Зноско-Боровский

(известный шахматист) согласился быть секундантом Гумилева.

— Вы недовольны мною? — спросил Волошин, заметив, что меня покоробила грубая расправа его с человеком, который до того считался ему приятелем.

— Вы слишком великолепны физически, Максимилиан Александрович, чтобы наносить удары с такой силой. В этих случаях достаточно ведь символического жеста...

Силач смутился, пробормотал сконфуженно:

— Да, я не соразмерил...

Дуэль состоялась — рано утром за городом, в Новой Деревне, на том же пустыре, где незадолго перед тем дрался с полковником Мясоедовым Александр Иванович Гучков. Нелегко было найти дуэльные пистолеты. Их достали у Бориса Суворина. Это были пистолеты «с историей», с гравированными фамилиями всех, дравшихся на них раньше. Вторым секундантом Гумилева оказался Кузмин. Секундантами Волошина были А. Толстой и художник князь А. К. Шервашидзе (ученик Головина по декорационной части).

Условия были выработаны мирно настроенными секундантами (совещавшимися очень долго) самые легкие, несмотря на протесты Гумилева: один выстрел с места, на расстоянии двадцати пяти шагов; стрелять по команде (раз — два — три) одновременно.

Вот как описывает эту дуэль один из секундантов Волошина А. Н. Толстой (фельетон в газете «Последние новости», 1921 г.):

«На рассвете наш автомобиль выехал за город по направлению к Новой Деревне. Дул мокрый, морской ветер, и вдоль дороги свистели и мотались голые вербы. За городом мы нагнали автомобиль противников, застрявший в снегу. Мы позвали дворников с лопатами и все, общими усилиями, вытащили машину из сугроба.

Гумилев спокойный и серьезный, заложив руки в карманы, следил за нашей работой, стоя в стороне.

Выехав за город, мы оставили на дороге автомобили и пошли на голое поле, где были свалки, занесенные снегом. Противники стояли поодаль. Мы совещались, меня выбрали распорядителем дуэли. Когда я стал отсчитывать шаги, Гумилев, внимательно следивший за мной, просил мне передать, что я шагаю слишком широко... Гумилеву я понес пистолет первому. Он стоял на кочке, длинным черным силуэтом, различимый во мгле рассвета. На нем был цилиндр и сюртук, шубу он сбросил на снег. Подбегая к нему, я провалился по пояс в яму с талой водой. Он спокойно выжидал, когда я выберусь, — взял пистолет, и тогда только я заметил, что он, не отрываясь, с ледяной ненавистью глядит на В., стоявшего, расставив ноги, без шапки.

Передав второй пистолет В., я по правилам в последний раз предложил мириться. Но Гумилев перебил меня, сказав глухо и недовольно: «Я приехал драться, а не мириться». Тогда я попросил приготовиться и начал громко считать: «Раз, два»... (Кузмин, не в силах стоять, сел на снег и заслонился цинковым хирургическим ящиком...) «Три! — крикнул я. У Гумилева блеснул красноватый свет и раздался выстрел. Прошло несколько секунд. Второго выстрела не последовало. Тогда Гумилев крикнул с бешенством: — «Я требую, чтобы этот господин стрелял...» В. проговорил в волнении: «У меня была осечка». «Пускай он стреляет во второй раз», — крикнул опять Гумилев, — я требую этого...» В. поднял пистолет, и я слышал, как щелкнул курок, но выстрела не было... Я подбежал к нему, выдернул у него из дрожавшей руки пистолет и, уже в снег, выстрелил. Гашеткой мне ободрало палец. Гумилев продолжал неподвижно стоять. — «Я требую третьего выстрела», — упрямо проговорил он. Мы начали совещаться и отказали. Гумилев поднял шубу, перекинул ее через руку и пошел к автомобилям».

На следующее утро в меблированные комнаты на Театральной площади, где проживал кн. Шервашидзе (письмом ко мне подтвердивший в общих чертах этот рассказ А. Толстого) явился квартальный надзиратель. Затем было что-то вроде суда, и присуждено наказание — десятирублевый штраф с каждого из участников.

Много писалось в газетах о поединке «декадентов», с зубоскальством и преувеличениями. Репортеры «желтой прессы» воспользовались поводом для отместки «Аполлону» за дерзости литературного новаторства; всевозможные «вариации» разыгрывались на тему о застрявшей в глубоком снегу калоше одного из дуэлянтов. Не потому ли укрепилось за Волошиным насмешливое прозвище «Вакс Калошин»? Саша Черный писал:

Боже, что будет с моей популярностью,
Боже, что будет с моим кошельком?
Назовет меня Пильский дикой бездарностью,
А Вакс Калошин — разбитым горшком.

На самом деле завязнувшая в снегу калоша принадлежала секунданту Гумилева Зноско-Боровскому.

От примирения поэты отказались. Я не помню, чтобы и позже они протянули друг другу руки. Встречаясь в редакции или на заседаниях «Поэтической академии», просто не замечали друг друга.

Причина увесистой пощечины Волошина так и осталась неразъясненной. По крайней мере — для меня. Ясно было, как будто, одно: Волошин счел нравственным долгом своим «проучить» Гумилева за оскорбление женщины, бывавшей у него, Волошина, на его крымской даче в Коктебеле. Но кто была она?

Многие полагали, что она и есть, каким-то образом, та самая Черубина де Габриак, что будто бы ее Гумилев и обидел... Волошину всё это создавало ореол «рыцаря без страха и упрека».

Беседы мои с Черубиной возобновились тотчас по ее возвращении. Вместо голоса «двоюродной сестры», опять зазвучал в телефонной трубке волшебный полушопот «инфанты», и мне казалось, что он, этот милый голос, еще нервнее отзывался на мое увлечение... Я стал нетерпеливо требовать встречи, и казалось мне, что Черубина отклоняла ее менее решительно: видимо, ее пугала мысль, как бы в конце концов не прекратились наши призрачные отношения. При этом она умела необыкновенно по-женски хитро сдерживать мои порывы, отшучиваясь, чуть иронизируя и над собой и надо мной, и убеждая меня потерпеть еще немного...

Давно уже перестал я делиться с приятелями по «Аполлону» моими впечатлениями о Черубине. Чувство росло в ревнивом одиночестве. Происходило то, что Стендаль в своей книге «О любви» определяет как «кристализацию» чувства. Тревожило меня и здоровье Черубины. Удалось ли ей заграничное лечение? Ее успокоительным заверениям не слишком верилось: в юные годы (а ведь ей всего осьмнадцать) легочные заболевания опасны, в конце концов — может быть именно болезнь и мешает ей открыться мне? Обреченная на роковую немощь, она не хочет искушать счастья...

Ее стихами я занят был уже значительно меньше. И не я один. Стихи — как стихи, не без риторических перепевов с чужого голоса, иногда — словно переводные, выдуманные, не свои... Но важно то, что эти стихи всё же вскрывали душу существа необычайного, она-то и овладела мной. Эта необыкновенная девушка становилась для меня именно той, о которой так легко мечтается в молодые годы, той, кого популярный тогда в кругу «Аполлона» Вилье де Лиль-Адан назвал — в своем знаменитом романе — l'Eve future, той, кому приписываешь все совершенства, подсказанные еще непроученным жизнью воображением. И как верилось страданью этой замученной «Христовой невесты»,

скорбным и мятежным ее признаниям, обращенным к Игнацию да Лайола:

Мечтою близка я гордыни,
Во мне есть соблазны греха,
Не ведаю чистой святыни...
  Плоть Христова, освяти меня!

Как дева угасшей лампады,
Отвергшая зов Жениха,
Стою у небесной ограды...
  Боль Христова, исцели меня!

И дерзкое будит раздумье
Для павших безгласная дверь:
Что если за нею безумье?
  Страсть Христова, укрепи меня!

Объятая трепетной дрожью
Понять не хочу я теперь,
Что мудрость считала я ложью...
  Кровь Христова, опъяни меня!

Иннокентий Анненский, которому я поверял свою романтическую тревогу (значительно ее преуменьшая), один Анненский отнесся к Черубине де Габриак не то что несочувственно, а недоверчиво, скептически, вчитываясь в ее стихи с тем удивительным умением проникать в авторскую душу, каким он отличался от простых смертных.

— Нет, воля ваша, что-то в ней не то. Не чистое это дело, — говорил он.

Однако это не помешало ему уделить Черубине несколько строк в своей статье о поэтессах — «Оне».

Но Анненский так и умер, не узнав «тайны» Черубины.

От царскосельского кладбища, после его похорон, я ехал на извозчике с Волошиным, развивавшим мне свой взгляд на смерть и на мертвых.

— Воображаю, как он теперь удивляется в новой... обстановке.

— Кто «он»?

— Иннокентий Федорович.

— То есть, как? — недоумевал я, и тут вспомнил, что Волошин убежденный оккультист, и что для него умершие души пребывают сначала в «астрале», в некоем полубытии, параллельном земному, и лишь постепенно из этого подобия жизни восходят в высшие миры...

Волошин продолжал своим вкрадчивым, улыбчивым голосом:

— Люди, умирающие скоропостижно (как Иннокентий Федорович), не успевши приготовиться к иному существованию в другом измерении, бесконечно изумлены в первое время, что всё вокруг них словно так, да не так... Вот спешит он на лекцию и никак не может найти нужной книги (что часто бывает во сне), и тело у него будто невесомое, насквозь стен проходит, и предметы, чего не хватишься, ускользают, и страшные возникают образы, исчадия загробного полусуществования... Положение трудное. Многие от неожиданности, догадавшись внезапно, что они — мертвые, сходят с ума...

Волошин это «сходят с ума» произнес особенно улыбчивым голосом, и меня отшатнуло от него в эту минуту: он показался мне другим каким-то: или не совсем нормальным, или уж очень бессердечно-умствующим философом, смакующим приключения своей фантазии даже перед гробом друга, только что опущенным в могилу. Иначе говоря — эстетом невысокого уровня... И впечатление это усилилось впоследствии, когда наконец разоблачилась и таинственная Черубина де Габриак. Но теперь на отдалении полувека, опять всё представляется мне иначе...

Тогда я еще был далек от правды. Мой «роман» продолжался, заманивая меня всё глубже в омут безысходной мечты. Между тем не мог я не заметить, что кое-кто из прежних поклонников Черубины начал отзываться о ней насмешливо. Наконец, Кузмин приехал меня предуведомить:

— Дело зашло слишком далеко. Надо положить конец недостойной игре! Вот номер телефона: позвоните хоть сейчас. Вам ответит так называемая Черубина... Да вы, пожалуй, и сами догадываетесь? Она — никто иной, как поэтесса Елизавета Ивановна Димитриева, ненавистница Черубины, школьная учительница, приятельница Волошина. А пресловутая ее «кузина» — Брюллова, из ее квартиры обе и звонят к вам...

Нет! До того я ни о чем не «догадывался». Нет, я не предполагал никакой мистификации, сознаюсь честно. Миф Черубины, которому так единодушно поверили аполлоновцы, подействовал на меня с гипнотической силой.

От разоблачения Кузмина я не мог притти в себя. В первые минуты даже отверг его обиженно. Слишком осязаемым стал для меня образ Черубины, слишком настоящими представлялись наши отношения, — никогда, казалось, ни с одной женщиной до тех пор не совпадала полнее моя мечта о женщине. Нет, я Кузмину не поверил...

Я перестал «не верить» лишь после того, как на мой телефонный звонок по номеру, указанному Кузминым, действительно отозвался — тот, ее, любимый, волшебный голос. Но и тогда я продолжал надеяться, что всё кончится к лучшему. Ну что же, — соображал я, — пусть исчезнет загадочная рыжеволосая «инфанта», — ведь я и раньше знал, что на самом деле она не совсем такая, какой себя рисует. Пусть обратится в какую-то другую, в какую-то русскую девушку, «вы-

думавшую себя», чтобы вернее мне нравиться, — ведь она добилась своим умом, талантом, всеми душевными чарами того, что требовалось: стала близкой мне той близостью, когда наружность, а тем более романтические прикрасы, перестают быть главным, когда неотразимо действует «сродство душ»... Кто эта школьная учительница Димитриева, ненавистница Черубины, околдовавшая меня Черубиной? Я совершенно не представлял себе ее внешности. Знал только, что она молода и что кругом восхищались ее острословием, едкостью стихотворных пародий. Ах, лишь бы что-нибудь в ее плотском облике напоминало чудесный мираж, живший в моем воображении! Пусть даже окажется она совсем «так себе», незаметной, ничуть не красивой, я готов был примириться на самом малом: только бы окончательно не потерять вскормленного сердцем призрака.

Всё это вихрем пронеслось во мне...

Но по телефону я обратился к ней сухо, деловито, полунасмешливо, как человек, давно догадавшийся, что с ним «ломают комедию». Голос, каким она ответила, был голосом раненой на смерть лани. Стоном вырвалось:

— Вы? Кто вам сказал?

— Боже мой, неужто в самом деле вы думали, что я не в курсе всей интриги? Но теперь время — поставить точки на i и разойтись à l'amiable. Лучше всего, заезжайте-ка ко мне. Хоть сейчас. За чашкой чаю обо всем и потолкуем...

Было десять вечера, когда раздался ее звонок. Я стал прислушиваться к шагам горничной, побежавшей на звонок в переднюю, затем к ее, Черубининым, шагам... Сердце мое стучало. В эту минуту судьба произносила свой приговор, в душе с самого затаенно-дорогого срывался покров.

Дверь медленно, как мне показалось, очень медлен-

но растворилась, и в комнату вошла, сильно прихрамывая, невысокая, довольно полная темноволосая женщина с крупной головой, вздутым чрезмерно лбом и каким-то поистине страшным ртом, из которого высовывались клыкообразные зубы. Она была на редкость некрасива. Или это представилось мне так, по сравнению с тем образом красоты, что я выносил за эти месяцы? Стало почти страшно. Сон чудесный канул вдруг в вечность, вступала в свои права неумолимая, чудовищная, стыдная действительность. И сделалось до слез противно и вместе с тем жаль было до слез ее, Черубину...

Я усадил мою гостью в кресло, налил чаю. Она сразу заговорила. Так, до конца свидания, кажется, и не удалось мне вставить ни слова.

Смысл ее взволнованной, сбивчивой речи был такой:

— Вы должны великодушно простить меня. Если я причинила вам боль, то во сколько раз больнее мне самой. Подумайте. Ведь я-то знала — кто вы, я-то встречала вас, вы-то для меня не были тенью! О том, как жестоко искупаю я обман — один Бог ведает. Сегодня, с минуты, когда я услышала от вас, что всё открылось, с этой минуты я навсегда потеряла себя: умерла та единственная, выдуманная мною «я», которая позволяла мне в течение нескольких месяцев чувствовать себя женщиной, жить полной жизнью творчества, любви, счастья. Похоронив Черубину, я похоронила себя и никогда уж не воскресну...

На прищуренных глазах показались слезы, и голос, которым я так привык любоваться, обратился в еле слышный шопот.

Она ушла, крепко пожав мне руку. Больше мы не встречались. Говорили, что она уехала в провинцию (я забыл — в какой город). Но последнее слово осталось за мною: в газетке этого провинциального города я по-

местил, через знакомого журналиста, сонет посвященный Черубине. Содержание этих четырнадцати строк из моей памяти испарилось.

Эпизод с Димитриевой, приятельницей Макса Волошина, довольно быстро зарубцевался. Роль самого Макса оставалась невыясненной. Аполлоновцы из деликатности примолкли, — да ведь и они тоже попались на ловушку. Мои дружеские отношения с Максом не изменились, хоть и создалась известная натянутость в них, отчасти под влиянием общей холодности к нему со стороны аполлоновцев.

Но тогда, в десятые годы, я и не старался уточнить моей сентиментальной mésaventure. Попался на романтическую удочку, поддался наивно, чтобы не сказать глуповато, хитро подброшенной приманке — пеняй на самого себя! Оставалось забыть поскорее. Через год я женился и переехал в Царское Село. Черубина отошла куда-то в туман сердечных мороков. Только с годами я понял, что это мое увлечение призраком оставило во мне след, царапина никогда не заживала совсем.

Вот почему так взволновало меня напоминание о Черубине, лет пятнадцать назад, когда я прочел в «Современных записках» «Живое о живом» Марины Цветаевой, ее воспоминания о Волошине, к которому Цветаева была долго и нежно привязана. По ее свидетельству, он от юности был как бы одержим страстью производить опыты с душами близких ему людей, молодых девушек в особенности. Ему нравилась игра с ними «в призраки».

Марина Цветаева упоминает, между прочим, и об эпизоде с Димитриевой — Черубиной, со слов самого Макса. Рассказ ее в общем верен, хотя есть в нем и неточности и преувеличения. Я приведу из него не-

сколько строчек, в которых, кстати, упоминается мое имя: в Черубину «влюбился весь Аполлон — имен не надо, ибо носители их уже под землей, будем брать Аполлон как единство, каковым он и был, — перестал спать весь Аполлон, стал жить от письма к письму весь Аполлон, захотел увидеть весь Аполлон. Их было много, она — одна. Они хотели видеть, она — скрываться. И вот — увидели, т. е. выследили. Как лунатика — окликнули и окликом сбросили с башни ее собственного Черубининского замка — на мостовую прежнего быта, о которую она разбилась вдребезги.

— Елизавета Ивановна Димитриева — вы?

— Я.

Одно имя назову — Сергея Маковского, поведшего себя, по словам М. Волошина, безупречным рыцарем, т. е. не только не удивившегося ей, такой, а сумевшего убедить ее, что всё давно знал, а если не показывал, то только затем, чтобы дать ей, Е. И. Димитриевой, самораскрыть себя в Черубине до конца. За этот *кровный* жест — Сергею Маковскому спасибо»[1].

Но я-то давно знал, что этот мой «кровный жест» в конце концов был ничем иным, как тем, что французы называют dépit amoureux.

Из того, что я рассказал с безусловной откровенностью об этом эпизоде, ничего не выдумывая «для украшения», вытекает, что Волошин не открыл Цветаевой всей правды. Конечно, и сам он, вероятно, всего не знал о моих отношениях с Черубиной, но во всяком случае он скрыл, что стихи Черубины отчасти — его, Волошина, стихи, что иные строки сочинены им от слова до слова.

Черубина была выдумана Волошиным. Он изобрел эту игру «в таинственную красавицу» для благоговевшей перед ним некрасивой женщины, одаренной ост-

---

[1] «Совр. Зап.» номер 52.

рым умом и литературными способностями, но сознававшей недостатки своей внешности и от этого глубоко несчастливой[2]. Он убедил ее вообразить себя другой — прекрасной, желанной, неотразимо-пленительной в образе какой-то веласкезовской героини. Мало того: помогая ей воплотить этот призрак, Волошин насытил его своей собственной мечтой о женщине непостижимо-обаятельной и, таким образом, оказался творцом вдвойне: он создавал призрачную душу и пересоздавал живого человека. Что касается меня лично, то я нужен был ему, вероятно, в этой игре, как пробный камень. И пусть Димитриева, поддавшись соблазну игры, может быть, и не рассчитала своих сил... Не знаю. Но Волошин над этими житейскими последствиями не задумывался. Слишком увлечен был «экспериментом» в четырех своих ролях одновременно: в роли самой «Черубины», в ролях друга Димитриевой и моего друга и в роли поэта-демиурга (вдобавок — и собственного критика-астролога).

Волошин сам полюбил Черубину, не Димитриеву конечно, а ту, вымышленную, созданную и возвеличенную им самим. Черубина была его «Незнакомкой» и, вероятно, ее воображал он, когда писал одно из своих стихотворений — «Она»:

В напрасных поисках за ней
Я исследил земные тропы
От Гималайских ступеней
До древних пристаней Европы.

Она забытый сон веков,
В ней несвершенные надежды:
Я шорох знал ее шагов
И шелест чувствовал одежды.

---

[2] Ей посвятил он, между прочим, венок сонетов — **Corona Astralis** — написанный в Коктебеле летом 1909 года, которым заканчивается его сборник, вышедший в 1910 году.

Тревожа древний сон могил,
Я поднимал киркою плиты...
Ее искал, ее любил
В чертах Микенской Афродиты.

Пред нею падал я во прах,
Целуя пламенные ризы
Царевны Солнца-Таиах
И покрывало Монны-Лизы...

Марина Цветаева так заканчивает свой рассказ о «разоблачении» Димитриевой: «Это был конец Черубины. Больше она не писала, может быть, писала, но больше никто не читал, больше никто ее голоса не слышал». А вот последние слова о ней: «Черубина де Габриак умерла два года назад (т. е. в 1931 году, — С. М.) в Туркестане. Не знаю, знал ли о ее смерти Макс».

Теперь, вспоминая стихи Черубины, удивляешься, как эта мистификация всем не бросилась в глаза с самого начала? До чего по-волошински звучит хотя бы вот этот, упоминавшийся мною, «Герб» (из ноябрьской книжки «Аполлона», за 1909 год). Стихотворение кончается строфой:

Но что дано мне в щит вписать
Датуры тьмы иль розы храма?
Тубала медную печать
Или акацию Хирама?

Даже независимо от стиля, только «вольный каменщик» мог это написать, никакой девушке-католичке не пришла бы в голову «акация Хирама». Волошин сам говорил мне, что он масон парижского «Великого Востока».

Страсть Макса к мифотворчеству, по словам Марины Цветаевой, задела и ее самое. Волошин долго уговаривал и ее «выдумать из себя» даже не одного, а несколько поэтов. Он убеждал:

«Марина! Ты сама себе материал десяти поэтов и

всех замечательных. А ты не хочешь (вкрадчиво) все твои стихи о России, например, напечатать от лица какого-нибудь *его*, ну — хоть Петухова? Ты увидишь (разгораясь), как их через десять дней вся Москва и весь Петербург будут знать наизусть. Брюсов напишет статью. Яблоновский напишет статью. А я напишу предисловие. И ты никогда (подымает палец, глаза страшные), ни-ког-да не скажешь, что это — ты. Марина (умоляюще), ты не понимаешь, как это будет чудесно! Тебя — Брюсов, например, — будет колоть стихами Петухова: «Вот если бы г-жа Цветаева, вместо того, чтобы воспевать собственные зеленые глаза, обратилась к родимым зеленым полям, как г. Петухов, которому тоже семнадцать лет»... Петухов станет твоей bête noire, Марина, тебя этим замучают, Марина, и ты никогда — понимаешь? никогда — уже не сможешь написать ничего о России под своим именем, о России будет писать только Петухов — Марина! Ты под конец возненавидишь Петухова. А потом (совсем уже захлебнувшись), нет — зачем потом, сейчас же, одновременно с Петуховым, мы создадим еще поэта, — поэтессу или поэта? — и поэтессу и поэта, это будут близнецы, поэтические близнецы Крюковы, скажем, — брат и сестра. Мы создадим то, чего еще не было — т. е. гениальных близнецов. Они будут писать твои романтические стихи»...

«Но Максино мифотворчество, — заключает Цветаева, — роковым образом преткнулось о скалу моей немецкой протестантской честности, губительной гордыни: всё что пишу — подписывать».

И вот, всего около полутора лет тому, я узнал еще нечто для меня новое о Е. И. Димитриевой — от ближайшего свидетеля рассказанной мной мистификации. Этот свидетель — тот самый Иоганнес фон-Гюнтер, даровитый переводчик русских поэтов на немец-

кий, о котором я уже упоминал: он вошел в «молодую редакцию» «Аполлона» с первых же дней журнала... Оказывается, обо всей мистификации осведомила его сама Димитриева еще до дуэли Волошина с Гумилевым. Для Гюнтера не оставался тайной и повод к этой дуэли...

За годы эмиграции я потерял Гюнтера из вида, но получив его адрес от семьи Вячеслава Иванова в Риме (у которого он бывал наездами из Баварии, где здравствует до сих пор, продолжая пропагандировать русскую поэзию), я тотчас написал ему, с просьбой сообщить мне всё, что он помнит о Черубине. Он ответил длинным письмом, подтвердив во всех подробностях мои личные воспоминания, но с существенными добавлениями... Гюнтер был, случайно, свидетелем того, как Гумилев, друживший с ним тогда, действительно грубо оскорбил Димитриеву, защищая себя от ее притязаний выйти замуж за него, Гумилева, с которым она была в любовной связи. Роман их начался в Коктебеле у Волошина на даче. Она пожаловалась Максу... Остальное становится понятным. По словам Гюнтера, долго никто в редакции, кроме него, не знал правды о Черубине. Не догадывались ни Гумилев, ни Кузмин, пока Гюнтер не решил, что пора, в интересах журнала, разоблачить эту затянувшуюся интригу. Между прочим, образ Е. И. Димитриевой он рисует так в своем немецком письме:

"Sie war mittelgross und ziemlich voll; ihre Gesichtsfarbe war käsig; sie hatte einen sehr grossen Kopf, ihr Gesicht war nicht hübsch, konnte aber sehr anziehend sein, wenn sie witzige Bemerkungen machte. Und sie machte viele witzige Bemerkungen, denn sie war nicht nur spöttisch, es steckte auch eine gute Portion gesunden Humors in ihr. Sie konnte im Gespräch sehr drollig sein"[3].

---

[3] «Она была среднего роста и достаточно полна. Большая голова и лицо бледное и некрасивое. Казалась, однако, очень обаятельной, когда делала шуточные замечания. И делала она их часто и была не только насмешлива, а владела хорошей дозой здорового юмора. В разговоре она бывала очень забавной».

Остается еще исправить неточности в сведениях, сообщенных Мариной Цветаевой о смерти Е. И. Димитриевой в 1931 году, в Туркестане, и о том, что после аполлоновского эпизода она: «больше не писала, может быть и писала, но больше никто не читал, больше никто ее голоса не слышал». Димитриева и через десять лет, т. е. уже после революции, продолжала свою литературную деятельность. Кое-что об этой деятельности я узнал за последнее время от нескольких лиц, эмигрантов нового призыва. В 1920 году она работала в Краснодаре, писала стихи и, совместно с С. Я. Маршаком, сочиняла пьесы, которые ставил местный театр для детей. Двумя годами позже ее навестил Волошин, неизменный друг ее и советник. Под его влиянием она увлеклась Штейнером, многие из позднейших ее стихов носят религиозно-антропософский характер. Затем она перебралась в Петербург; там, во время разгрома Академии Наук, была арестована и сослана в Соловки (многим ученым, задержанным вместе с нею, в том числе Булгакову и Бердяеву, была дана возможность выезда заграницу). Страдавшая туберкулезом коленного сустава, Елизавета Ивановна не перенесла ссылки и вскоре скончалась, то есть около 1925 года.

Гамлет — Качалов

Перед спектаклями Художественного театра в Праге (1921 г.) я опять прочел «Гамлета». В который раз? И опять мне показалось, что я прочел впервые... Гениальные творения — как глубина морей! Сколько ни погружайся водолаз, не измерить бездны; сколько ни перечитывай — всё новость и чудо!

Удивляться ли тому, что так разноречивы толкователи «Гамлета», от XVIII столетия до наших дней, от Ричардсона и Гёте до... Доудена, Георга Брандеса и его изобличителя Льва Шестова? Кто из них, критиков «величайшего творца после Бога», — романтиков, гегельянцев, позитивистов, мистиков, моралистов, эстетов, восторженных хвалителей и придирчивых судей, блестящих импровизаторов и упрямых доктринеров, — кто из них, погружавшихся в глубину Шекспира, не вынес из нее своей правды о трагической истории Датского Принца?

Удивляться ли тому, что каждый большой актер, исполняющий роль Гамлета, исполняет ее по своему? Актер — не самый ли субъективный из критиков? И в праве ли мы сетовать на него, если волнуя, потрясая и очаровывая нашу душу, он *играет себя,* может быть больше, нежели автора?

Не только себя — в гениальном творении, как в волшебном зеркале, отражаются эпохи и люди: индивидуальности художников сцены и философия века, смена воззрений, вер, вкусов... Чем глубже гений, тем многообразнее эти отражения. Нет абсолютного Шекс-

пира. У всякого времени и народов «свой» Шекспир. И у всякого театра. И до тех пор, пока не иссякнет творчество лицедеев, на театральных подмостках будут появляться новые Гамлеты, не менее несомненные, вероятно, и не менее спорные, чем бывшие до них. Недаром говорит сам Гамлет об актерах: «Они зеркало и краткая летопись своего времени».

Мы не можем представить себе, *как* воплощали когда-то роль Гамлета: знаменитый Томас Беттертон и, полувеком позже, Давид Гаррик, и еще через пол столетия красавец Джон Кэмбль, увековеченный на портрете Лоуренса, и прославленный немцами Франц Брокман, в честь которого в Гамбурге выбивались медали, и венценосец русского театра Василий Каратыгин. Память о великих артистах почти бесследно стирают годы. Хорошо, если остается имя. Но еще многие из нас помнят тех великих, что сравнительно недавно были современными Гамлетами: Эрнеста Росси, Сальвини, Мунэ-Сюлли, Сарру Бернар. Разве все они не играли самих себя и, вместе, свою эпоху и свой народ, вдохновляясь «богом, который таится в человеке» и традицией родного Театра?

Напоминает ли кого-нибудь из них Гамлет Художественного театра Качалов? Не думаю. Но мне и не хочется сравнивать героя московской постановки с триумфаторами европейских сцен. Всё относительно в этом мире. Качалов — Качалов. И не потому волновала выявленная «москвичами» трагедия Датского Принца, что воскрешала в нас отзвуки стольких прошлых театральных восторгов. Было бы поистине странно, если бы игра всегда уравновешенного, всегда обдуманно-мелодичного Качалова, прошедшего долголетнюю школу той истинно-современной «естественности», что возвел в непререкаемый принцип «Театр Чехова», — если бы игра Качалова, связанная к тому же в «Гам-

лете» условностями, уцелевшими от первоначального Гордон-Крэговского символического замысла (о нем речь впереди), походила чем-либо на «огненное безумие» Росси или на традиционное великолепие Мунэ-Сюлли, или на нервную изысканность и хриплый пафос бессмертной Сарры.

Однако, ничуть неверно (как говорилось иными критиками), что Качалов в этой исключительно трагической роли, заостренной неподражаемой шекспировской иронией, не возвышался над привычной бытовой образностью, не явил черт всечеловеческого героя-страдальца, не ушел от «Чеховского театра», словом — остался только «русским Гамлетом» из породы тех Рудиных, которыми полна наша литература. Нет, я далеко не согласен с этим! Всматриваясь, вслушиваясь в Гамлета-Качалова в течение многих лет, я ощущал его (и до сих пор ощущаю) не как российского «гамлетика», загримированного по Крэгу легендарным Амлетом не то XII-го, не то XIII-го столетия, а как одно из воплощений образа, созданного для всех народов и времен, хотя в этом воплощении и не меньше Качалова, чем Шекспира. Большой русский актер дал в нем *лучшее*. Не будем корить его за то, чего он не дал. Это лучшее приковывало наше внимание и освещало небутафорским лучом шекспировскую глубину. Лучом сдержанно-пламенного, гордого и в гордости своей раздвоенного чувства...

Мне не приходится защищать Качалова. Но вопрос сам по себе психологически интересен. Никакому сомнению не подлежит национальная основа Качалова-мима и в роли Гамлета. Подметить нетрудно было даже не русскую вообще, а чисто московскую мягкость в его жестах, в интонациях чуть нараспев, в бархатных переливах голоса, во всей манере держать себя. На то и русский он своей культурой (если и не по крови), на то и москвич, — не француз Коклэн, не итальянец

Маджи, не немец Моисси. Но как бы ни была «Москва» своеобычна, это органически-национальное у него, Качалова, не сильнее отражалось на общем рисунке игры, чем у любого артиста, сына своей родины. Общий рисунок, характер и смысл роли обуславливаются уже личным началом, и тут упрек Качалову в излишней «русскости» — или недоразумение, или несправедливость предвзятой критики. Внешние штрихи манеры принимаются подобной критикой за сущность, стиль повадок отожествляется с содержанием. Меж тем по драматическому замыслу — «качаловское» в Гамлете, конечно, не совпадает с тем, что мы определяем понятием русского гамлетизма, «рудинства» (или другого, близкого описанному Тургеневым неудачничества).

Русский гамлетизм — трагикомедия безволья с чисто бытовым оттенком. В ком из героев того же Чехова не найти гамлетика, т. е. интеллигента, не удовлетворенного жизнью, бесплодно ноющего, обвиняющего других и себя, замученного противоречиями бытия, собственной ленью и «засасывающей средой»? Дряблость души, неврастения сердца, любовь к фразе и расшатанность мысли, «благие порывы», кружащие голову легковерным женщинам, и жалкая несостоятельность поступков... Гамлетики — мечтатели от непригодности к жизни.

Таков ли Гамлет — Качалов? О, нет! Я бы сказал, наоборот, Качалов скорее замалчивал в Гамлете то, что являлось и для Шекспира, если не непригодностью, так во всяком случае явной неприспособленностью к жизни незнающего ее или знающего только по книжкам Гамлета. Не вложил ли он в уста несчастного принца горькие слова монолога четвертой сцены четвертого действия:

Как всё винит меня! Малейший случай
Мне говорит проснись, ленивый мститель!

Что человек, когда свое всё благо
Он полагает в сне?..

Каждым поводом пользуется Шекспир вскрывая душевную пытку своего героя, дабы напомнить нам словами его угрызений об этой *вине* человека, не умеющего проснуться в роковой действительности и загореться «румянцем сильной воли». Какому только самобичеванию не подвергает себя пробуждающийся на зов судьбы балованный сновидец, когда пелена спадает с его глаз и «презренность мира», этот «опустелый сад негодных трав», начинает казаться ему презренностью его собственной нерешительности, его собственной трусливой совести, убаюканной лживыми мечтами и бездейственным «размышлением».

Что я? презренный малодушный раб,
Я голубь мужеством... и т. д.

Эту сторону Гамлета, кающегося сновидца, не находящего себе оправдания в страстном гневе своем на самого себя, Гамлета, перед которым бледнеет, пожалуй, Гамлет-обличитель «пустоты, пошлости и ничтожества мира», цепляющийся до последней минуты за свое призрачное превосходство, эту сторону Гамлета, я повторяю, Качалов может быть умышленно смягчил, чтобы подчеркнуть немнимое превосходство Гамлета над окружающими: великое благородство его муки и обреченность его перед непостижимым и карающим роком. Такой Гамлет — что угодно, но не пустоцвет фразы, не заблудившийся в себе интеллигент, не озлобленный неврастеник. Он всё время — герой трагедии, напряженно впечатлительный, порывистый, прямой, изменяющий себе не от дряблости чувства, а от «гибельного избытка сердца», по словам Гончарова, или, как сказал Шекспир в одном из сонетов:

От силы чувств своих слабеющий душою.

Не потому ли другим критикам, менее пристрастным, Качалов показался слишком деятельным, слишком «ко всему готовым», недостаточно отвлеченным «героем размышления», чересчур «ходящим по земле» Гамлетом?

Спора нет, если согласиться с Брандесом, что «в Гамлете», первой *философской драме* нового времени, выступает типически современный человек «с глубоким сознанием противоречия между идеалом и грубой действительностью», то Качалов злоупотребляет обнаружением Гамлета-человека в ущерб Гамлету-мыслителю. Но мы только что видели: сам автор дал право на другое толкование. Вся «философия» Гамлета, тот скептический пессимизм безверья и безволья, которым он защищается от велений судьбы, не разбивается ли в прах теми словами, что выкрикивает он в минуту, высочайшего подъема, перед лицом потусторонней правды, приоткрывшейся ему в образе призрака отца на стенах Эльсинора?

Мне помнить? Да с страниц воспоминанья
Все пошлые рассказы я сотру,
Все изреченья книг, все впечатленья,
Минувшего следы, плоды рассудка
И наблюдений юности моей.
Твои слова, родитель мой, одни
Пусть в книге сердца моего живут
Без примеси всех новых, ничтожных слов.

Это противуположение «книги сердца» — «иным, ничтожным словам» мне кажется вообще знаменательным у Шекспира. Для автора «Гамлета», «Юлия Цезаря», «Кориолана», «Макбета», «Короля Лира» искусство не есть ли путь к этой «книге сердца», в которой начертана последняя правда человека, помимо всего того, что пышно или убого говорят его слова, слова, слова...

Мне нравится выражение, с каким произносит Качалов это троекратное прощание с прошлым, с философической теплицей Виттенберга, с иллюзией книжной мудрости. Он отвечает сначала кратко и просто: «Слова»! И после паузы, тихим, надорванным, почти поющим голосом, на высокой ноте, повторяет точно эхо издали: «Слова, слова-а»... Таким же сдержанным плачем звучит его прощание с другим прошлым, с любовью к Офелии: песенка, которую он напевает Полонию, обрывая последнюю строку, как безнадежный вздох —

И случилось с нею то,
Что нам всем суждено...

Но я не хочу сказать, что именно лирические места в игре Качалова самые характерные для его Гамлета. Напротив, он определенно скуп на лиризм. Под маской безумия, надетой им после первого действия, как бы застывает, каменеет нежность «скорбящей души». Холодом отчужденности, озаренной и озаряющей, веет от его высокой, прямой фигуры в темном византийском кафтане, словно скользящей на краю пропасти, по дороге к смерти. Таким — окаменелым в страдании полупризраком, ведомым чьей-то чужой волей, — показался он и Офелии в день последней встречи в ее комнате:

...Вздохнувши,
Он отпустил меня; через плечо
Закинув голову, казалось, путь свой
Он видел без очей: без их участья
Он вышел за порог и до конца
Меня их светом озарял.

Свои монологи Гамлет-Качалов читал без обычного декламационного пафоса: как человек, невольно думающий вслух. Он чеканил слова раздумчиво, веско, угашая интонацию, смиряя голос. И лишь мгновениями давал прорваться ему и зазвенеть во всех регистрах.

Два-три раза за весь спектакль он позволял себе «выйти из себя», метнуться в безудержном порыве, чтобы тотчас овладеть собой опять, умерив слово и жест. Маска надевалась снова, и обращалась во-внутрь сила вскипевшей боли. Какое напряжение, — в сцене с призраком, после недоуменного восклицания: «Господь земли и неба! Что еще?» — в заклинающем призыве:

Не вызвать ли и ад?!..

Бурным воплем звучал у него этот: *ад*... А затем — страх и жалоба и насмешка над собой в прерывистом полушопоте:

...нет, тише, тише,
Моя душа! О, не сдавайте нервы...

Одинаково восхищала тут и музыкальная рассчитанность голосоведения, и психологические оттенки речи. За эту красоту мастерства охотно прощалась Качалову, быть может, и недостаточная непосредственность страсти. Впрочем, страсть в *его* Гамлете намеренно погашена, отчасти — первоначальным замыслом постановки, идеей Гордона Крэга, положенной в ее основу: сценическим одиночеством, «монодраматизмом» Гамлета.

Страсть загорается от соприкосновения человеческих душ. Между тем, по замыслу Крэга, которого «москвичи» выписали из Лондона (в 1910 г.) ставить «Гамлета», все действующие лица шекспировской трагедии должны были жить на сцене призрачной жизнью не людей, а олицетворений, кроме одной единственной *живой* фигуры самого принца, героя-человека в смертельной схватке его с собственным бредом. Гамлет — один реален или, если угодно, сверх-реален. Всё остальное лишь сказочный фон, хоровод некиих подо-

бий. Король — жаба в короне (так его называет матери сам Гамлет: «крокодил, жаба, змея»), Королева — коронованная проститутка, Горацио — тень Гамлета, Гильденштерн и Розенкранц — хитрые гадюки («Я доверяю им, как двум ехиднам»)... и т. д. Гамлет в этом окружающем его бредовом мире ощущает не людей, а только себя. И потому нет в нем ни настоящей любви, ни настоящей жалости, ни той карающей ненависти, которую он старается разжечь: одна гордая обреченность нещадящему року.

В этой символической трагедии-монодраме идея рока должна была, насколько я понимаю, господствовать над психологической причинностью. Современный пессимизм Шекспира должен был через века сопричаститься пессимизму античного театра, и Гамлет-Орест явиться нам приговоренным судьбою мстителем за отца, восстанавливающим своей жертвенной гибелью и гибелью всех вокруг себя порванную «связь времен». Надо ли напоминать, что еще Гёте (в незабываемых страницах «Вильгельма Мейстера» о «Гамлете») признал ключом ко всей трагедии возглас, каким она начинается, после того, как Гамлету открылся его страшный жребий и прозвучал голос рока из «страны безвестной» вечной молчальницы — Смерти:

The time is out of joint; o cursed spite
That ever was born to set it right

Но античные герои не боролись, как Гамлет. Они подчинялись и страдали слепо под смятенные ропоты хора. Страдалец нового времени лишен этой опоры коллективной мудрости. Он — один. Тем более одинок Гамлет крэговской монодрамы, один «ходящий по земле» и прислушивающийся к голосу преисподней в то время, как все окружающие — только привидения больного духа. Почему он так медлителен? Почему, со-

знавая необходимость мести, как долг свой, предопределенный свыше, он упорно противится ему, обрываясь, слабея, отдаляя сроки, хватаясь за философию иронии и презрения, как утопающий за соломинку? Именно потому, что он — личность, что слепая «мойра» вызывает в нем гордое противодействие, что он не может смириться без борьбы перед проклятием рока. В этом толковании источником медлительности прозревшего, «пробужденного от сна» Гамлета является не слабость его, а сила... Будь он слаб, судьба не избрала бы его орудием, загробный мир не говорил бы с ним о «вечных тайнах», и в последнюю минуту не нашел бы он самообладания улыбнуться молчанию смерти:

The rest is silence...

Такова, повторяю, мысль Гордона Крэга, взявшегося за первоначальную московскую постановку. Внешние формы ее, столь необычные, должны были наглядно явить величавую беззащитность героя, избранника Страдания, окруженного химерами и чудовищами злой сказки. Режиссеру представлялись возносящиеся к небу колонны, прямые линии каменных стен и лестниц, волнистые бархатные драпировки внутренних покоев, магически сменяющие друг друга обрамления, без кулис, без написанных декораций, — под звуки меланхолических трубных фанфар. Ему мерещилось... Но этих новых затей, соблазнивших Художественный театр в эскизах, осуществить не удалось. После первых же попыток выяснилось, что режиссерские мечты на бумаге одно, и совсем другое — сцена. Когда была изготовлена крэговская колонна из дуба, оказалось, что для установки ее требуется не менее пятидесяти рабочих! Можно представить себе, какое время занял бы спектакль с такими колоннами, не говоря уж о том, что для выполнения рисунков в указанном масштабе

пришлось бы строить особый театр. Тогда начались компромиссы. Урезали высоту, заменили дуб деревянным каркасом, потом помирились на холсте с раздвижными обручами. Крэг признал себя побежденным технической неумолимостью, но остался недоволен и уехал, предоставив кончать постановку Станиславскому и Суллержицкому.

Проекты его костюмов оказались тоже неосуществимыми. Английский мечтатель, рисуя их, не принял во внимание строения человеческого тела. Их нельзя было надеть на живых людей (недаром Гордон Крэг — автор парадокса о замене актера марионеткой!). Костюмы всех, за исключением самого Гамлета были исполнены по рисункам русского художника Н. Н. Сапунова. В сущности от Крэга сохранились одни намеки форм: остались его передвижные ширмы. Постановка в этом переработанном виде — скорее заимствование у проповедника сценической трехмерности Аппия. Художественный театр пошел по пути указанному Аппия, но усовершенствованному Станиславским, а именно — с помощью передвижения ширм наверху, что значительно упрощало всю систему и частые перемены с использованием мягких материй для различных декорационных надобностей (между прочим — для кустов и деревьев: работа Станиславского в «Студии» над «Двенадцатой ночью» Шекспира дала большой опыт в этом направлении).

Итак, постановка «Гамлета» по указке Крэга не удалась. То, что я видел больше четверти века назад, за рубежом России, очень вольная перефраза его замысла. Тут режиссер пьесы Волеславский и художник-декоратор Гремиславский нашли самостоятельные пути инсценировки. Однако основная «точка зрения» английского режиссера на «Гамлета», о которой можно быть разных мнений, бесспорно повлияла глубоко на

драматический рисунок всех ролей (некоторых особенно) и в частности — на игру Качалова.

Так же, как от форм инсценировки, режиссер отошел и от всего символического задания Крэга и приблизился в значительной степени к шекспировскому реализму. Но характер главного героя преобразился только отчасти. Многое осталось в нем от крэговского сверх-человека. «Слишком ко всему готовый» Гамлет — не результат ли того толкования, по которому он один живет и действует, а другие лишь «мерещатся»? Мы почти не видим смятенного, жалкого человеческой беспомощностью Гамлета, и не случайно, сдается мне, был пропущен «москвичами» рассказ Офелии о том, как в комнату к ней —

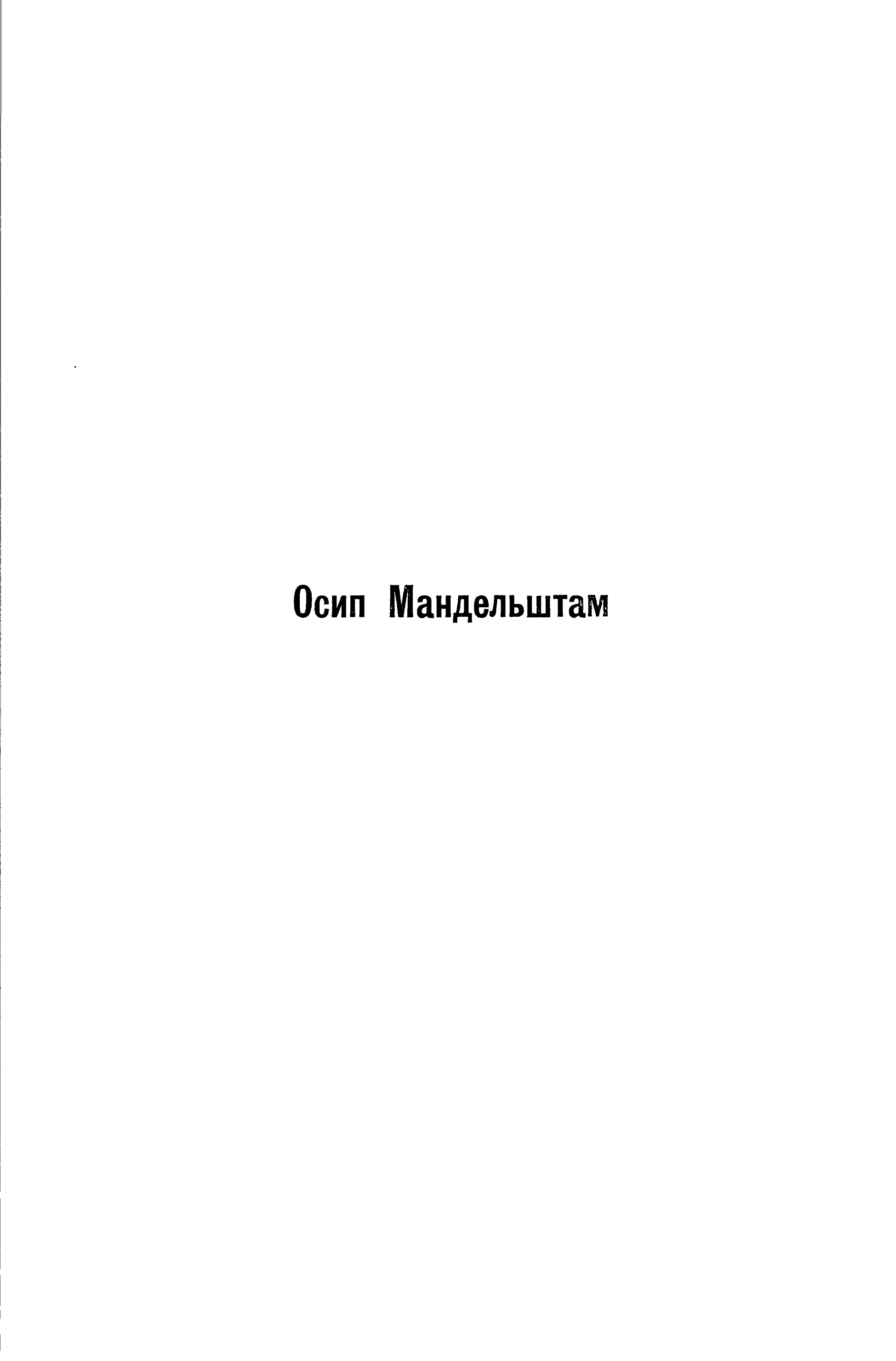
...Вдруг
Вбегает Гамлет: плащ на нем разорван,
На голове нет шляпы, а чулки
Развязаны и спущены до пяток;
Он бледен, как стена, колени гнутся,
Глаза блестят каким-то жалким светом.

Не случайно пропущено и кое-что другое...

В Гамлете-Качалове было больше величавости, чем беззащитности, больше суровой отдельности от окружающих, нежели безумия сердца, «жестокости от любви». Гамлет-Качалов колок не только на словах, он презрителен до высокомерия, этот легендарный принц с головы до ног — «every inch a prince». В сцене с матерью он держит себя, как судья непогрешимый, бесповоротный. Огромный византийский меч, на который опираются его судорожно-сжатые руки, кажется непобедимым мечом Зигфрида. Не простой отговоркой нерешительности звучала его угроза молящемуся Клавдию:

Живи еще, но ты уже мертвец!

И тем не менее, на этих спектаклях в Праге, по прошествии более девяти лет с первого спектакля «Гамлета» в Москве, Качалов играл несравненно горячее и проще. Он как бы сошел с символических котурн Гордона Крэга, чтобы отдаться шекспировской стихии как власть имущий творец, свободно разбирающийся в указаниях режиссера. Он вырос за эти годы и научился самостоятельно вникать в произведения гения, которые Гёте назвал «необъятными книгами человеческих судеб».



Осип Мандельштам

Конец 1909 года. Петербург. «Аполлон», — редакция помещалась тогда на Мойке, около Певческого моста, в том доме, что и ресторан «Донон». Журнал только начинался, работы было много, целые дни просиживал я над рукописями и корректурами.

Как-то утром, — отчетливо запомнился этот не совсем обычный эпизод, — входит ко мне секретарь редакции Е. А. Зноско-Боровский, заявляет: некая особа по фамилии Мандельштам настойчиво требует редактора, ни с кем другим говорить не согласна...

Через минуту появилась дама, немолодая, довольно полная, бледное взволнованное лицо. Ее сопровождал невзрачный юноша лет семнадцати, — видимо конфузился и льнул к ней вплотную, как маленький, чуть не держался «за ручку». Голова у юноши крупная, откинутая назад, на очень тонкой шее; мелко-мелко вьются пушистые рыжеватые волосы. В остром лице, во всей фигуре и в подпрыгивающей походке что-то птичье...

Вошедшая представила мне юношу:

— Мой сын. Из-за него и к вам. Надо же знать наконец, как быть с ним. У нас торговое дело, кожей торгуем. А он всё стихи да стихи! В его лета пора помогать родителям. Выростили, воспитали, сколько на учение расходу! Ну что ж, если талант — пусть талант. Тогда и университет, и прочее. Но если одни выдумки и глупость — ни я, ни отец не позволим. Работай, как все, не марай зря бумаги... Так вот, госпо-

дин редактор, — мы люди простые, небогатые, — сделайте одолжение — скажите, скажите прямо: талант, или нет! Как скажете, так и будет...

Она вынула из сумочки несколько исписанных листков почтовой бумаги в линейку и вручила мне:

— Вот!

— Хорошо, оставьте... на несколько дней. Прочту.

Но энергичная мамаша ни о какой отсрочке и слышать не хотела. Требовала: тут же прочесть и приговор вынести.

Я запротестовал:

— Нет, сейчас никак не могу... Стихам нужно внимание, вчитаться нужно...

Против новичков-поэтов в те дни я был достаточно предубежден, — сколько любительских виршей каждый день летело в редакционную корзину! Но меньше всего хотелось мне огорчить конфузливого юношу... Уж очень выжидательно-печальны были его глаза. От волнения он то закатывал их, то прикрывал воспаленными веками, то опять смотрел на меня с просящей покорностью.

Мамаша настаивала: прочти да прочти, и резолюцию — немедленно!

Нехотя раскрыл я листки и стал разбирать бисерные строчки. Буквы паутинными петельками давались с трудом; кажется — ни одного стихотворения толком и не прочел я тогда. Помню, эти юношеские стихи Осипа Эмильевича (которым он сам не придавал значения впоследствии) ничем не пленили меня, и уж я готов был отделаться от мамаши и сынка неопределенно-поощрительной формулой редакторской вежливости, когда — взглянув опять на юношу — я прочел в его взоре такую напряженную, упорно-страдальческую мольбу, что сразу как-то сдался и перешел на его сторону: за поэзию, против торговли кожей.

Я сказал с убеждением, даже несколько торжественно:

— Да, сударыня, ваш сын — талант.

Юноша вспыхнул, просиял, вскочил с места и начал бормотать что-то, потом вдруг засмеялся громким, задыхающимся смехом и опять сел. Мамаша удивленно примолкла; видимо, она не ждала такого «приговора» с моей стороны. Но быстро нашлась:

— Отлично, я согласна. Значит — печатайте!

Дело оборачивалось не в мою пользу: новичок-то теперь не отстанет... Но делать было нечего, — прощаясь с ним, я попросил «приносить еще».

Новичек стал заходить в «Аполлон» чуть не ежедневно, всегда со стихами, которые теперь он читал вслух с одному ему свойственными подвываниями и придыханиями, — почти что пел их, раскачиваясь в ритм всем своим щуплым телом. Так же читал он и чужие стихи. Если понравится — закроет глаза и зальется, повторяя строчку по несколько раз.

И сочинял он — вслух, словно выпевал словесную удачу. Никогда не встречал я стихотворца, для которого тембр слов, буквенное их качество, имело бы большее значение. Отсюда восторженная любовь Мандельштама к латыни и особенно к древне-греческому. Можно сказать, что античный мир он почувствовал до какого-то ясновидения через языковую стихию эллинства. Но и к России, к русской сути, к царской Москве и императорскому Петербургу, он прикоснулся тоже, возлюбив превыше всего — русскую речь, богатство ее словесных красот, полнозвучие ударных гласных, ритмическое дыхание строки.

Покойный К. Ю. Мочульский рассказал, по моей просьбе, читателям «Встречи» (№ 2) о том, как он давал когда-то Осипу Эмильевичу уроки древне-греческого: «Он приходил на уроки с чудовищным опоз-

данием, совершенно потрясенный открывавшимися ему тайнами греческой грамматики. Он взмахивал руками, бегал по комнате и декламировал нараспев склонения и спряжения. Чтение Гомера превращалось в сказочное событие; наречия, энклитики, местоимения преследовали его во сне, и он вступал с ними в загадочные личные отношения. Когда узнал, что причастие прошедшего времени от глагола «пайдево» (воспитывать) звучит «пепайдевкос», он задохнулся от восторга и в этот день не мог больше заниматься. На следующий урок пришел с виноватой улыбкой и сказал: «Я ничего не приготовил, но написал стихи». И, не снимая пальто, начал петь...

И глагольных окончаний колокол
Мне вдали указывает путь,
Чтобы в келье скромного филолога
От моих печалей отдохнуть.

Забываю тягости и горести,
И меня преследует вопрос:
Приращенье нужно ли в аористе
И какой залог «пепайдевкос»?

Стихи Мандельштама стали печататься «Аполлоном» очень скоро. Одними из первых были, помнится, следующие строчки, ставшие известными:

Дано мне тело. Что мне делать с ним?
Таким единым и таким моим?

За радость тихую дышать и жить,
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

В редакции его полюбили сразу, он стал «своим». И с Гумилевым и с Кузминым завязалась прочная друж-

ба. На страницах «Аполлона» появлялись циклы его стихотворений.

Он стал «аполлоновцем» в полной мере, художником чистейшей воды, без уклонов в сторону от эстетической созерцательности. Впоследствии, в годы революции, которую он пережил очень болезненно (может быть, даже до потери умственного равновесия), он стал другим, иносказательно философствующим на социальные темы... Но сейчас я говорю о юном Мандельштаме, о годах «Аполлона». Тогда к поэзии сводилась для него вся жизнь, а поэзия представлялась ему преображением мира в красоту — и ничем больше. И добивался он этого преображения всеми силами души, с гениальным упорством — неделями, иногда месяцами выискивая нужное сочетание слов и буквенных звучаний. Писал немного, но сочинял, можно сказать, непрерывно, только и дышал магией образов и музыкой слова. Эта магическая музыка сплошь да рядом так оригинально складывалась у него, что самый русский язык начинал звучать как-то по-новому. Объясняется это, вероятно, и тем отчасти, что он не ощущал русского языка наследственно своим, любовался им немного со стороны, открывал его красоты так же почти, как красоты греческого или латыни, неутомимо вслушиваясь в него и загораясь от таинственных побед над ним.

Вот — хотя бы в следующих стихах (из первого сборника «Камень») о зимнем Петербурге с дворниками в «овчинных шубах», напоминающими поэту скифскую Россию, когда Овидий пел, «мешая Рим и снег», «арбу воловью», — разве не гремит русский ямб с какой-то неслыханной силой?

О временах простых и грубых
Копыта конские твердят,
И дворники в овчинных шубах
На лавках у подъездов спят.

На стук в тяжелые ворота
Привратник, царственно-ленив,
Встал, — и звериная зевота
Напомнила твой образ, скиф,

Когда дряхлеющей любовью,
В стихах мешая Рим и снег,
Овидий пел арбу воловью
В походе варварских телег.

Здесь, помимо пушкинского урока («Еще усталые лакеи на шубах у подъезда спят»), «арбу воловью», конечно — не совсем по-русски (мы не скажем «лошадиная карета» или «ослиная повозка»). Но в строке Мандельштама как будто и убедительно: древняя овидиева «арба» тут неразрывно спаяна с образом волов в варварском походе и становится она воловьей, как, скажем хомут (лошадиный).

Мандельштам трудился самоотверженно над «материалом» слов, создавая прекрасное из их «недоброй тяжести», но иногда и неточно понимал их (например, «в простоволосых жалобах ночных», «простоволосая шумит трава»), и склонял их неверно («в песку зарылся амулет»), и выдумывал их произвольно («безъязыкий»), и, наконец, связывал одно слово с другим на основании слишком уж отдаленных ассоциаций:

И сумасшедших скал колючие соборы
Повисли в воздухе, где шерсть и тишина...

Вообще слова у Мандельштама часто не совпадают с прямым своим смыслом, а как бы «намагничены» изнутри и втягивают в себя побочные представления. Поэтому и к неправильностям и вычурам его словоупотребления иначе относишься, чем к неправильностям и вычурам у других поэтов, менее искренних, менее правдивых и вдохновенно-ищущих.

Неутомимость творческого горения (откуда и со-

чинительская техника) чувствуется почти в каждой строке молодого Мандельштама. Дальше всего эти любовно выношенные строки — от импровизации и от поверхностного блеска. Их красноречие обдуманно-скупо, подчас — до замысловатой краткости. Вот уже где «словам тесно»! Художественные длиноты или поэтические клише, или сорвавшиеся с языка обычности исключаются при таком отношении к искусству: образ, как и мысль поэта, приобретает глубоко личный характер, оттого часто — не до конца понятный, даже смутный, загадочный... Но разве не этим именно и отличается символизм как школа, как стихотворный стиль?

Началось во Франции, на смену описательной четкости Парнасцев, со Стефана Маллармэ, углублявшего, насыщавшего скрытым содержанием стихи до того, что сплошь да рядом приходится их разгадывать, как ребусы. Сам он называл многоликие образы свои — гиперболами. В русской «новой» поэзии последователями этого словесного герметизма сделались символисты: Блок, Анненский, Вячеслав Иванов. В этом смысле и Осип Мандельштам — символист прирожденный, хотя и не в том мистическом и даже эзотерическом духе, какой придавали этому понятию Андрей Белый и, отчасти, Блок.

Символизм — это, прежде всего, сжатость образного мышления, сжатость доводимая иногда (например, у позднего Маллармэ) до криптограммы. Несколькими словами, одним словом-метафорой выражается сложная ветвистая мысль или сложное ощущение и, чаще всего, такая мысль и такое ощущение, каких и не сказать иначе, разложив на составные части. Слово при этом теряет свое прямое значение или, — даже не теряя его, — как бы преображается от соприкосновения с другими словами, отвечая глубинным и подчас неясным для самого автора переживаниям.

Такими криптограммами «в зародыше» представляются мне у Мандельштама, например, образы в следующих «крымских» стихах (начинаю с четвертой строфы, — курсивы мои).

4

Я сказал: *виноград, как старинная битва,* живет,
Где кудрявые всадники бьются в кудрявом порядке.
В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот
Золотых десятин благородные ржавые грядки.

5

Ну, а в комнате белой, *как прялка, стоит тишина,*
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме любимая всеми жена
Не Елена — другая, — как долго она вышивала.

6

Золотое руно, где же ты, золотое руно —
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, *пространством и временем полный.*

Не менее характерны для Мандельштама такие строки: «И вчерашнее солнце на черных носилках несут», или — «И лес безлиственный прозрачных голосов», или — «Сюда влачится по ступеням широкопасмурным несчастья волчий след», или — «И в ветхом неводе генисаретский мрак»...

Не буду «объяснять» гиперболики этих образных определений. Полагаю, что всякий, кто чувствует новую поэзию, их почувствует, вчитавшись в стихотворения, из которых они взяты. Я говорю — *новую* поэзию, потому что, разумеется, такой прием, такую сжатость образного определения — «как прялка, стоит тишина» — невозможно представить себе, скажем, у Пушкина, у Лермонтова, вообще — в поэзии до-символической. Один Тютчев иногда доводит выраженное ощущение или мысль до этого *магического лаконизма.* Таковы его

уподобления зарниц «демонам глухонемым» или брызнувшего грозового дождя пролитому Гэрой «громокипящему кубку». Это еще не «гипербола» Маллармэ, но уже символика.

У Мандельштама она — сплошь. Подвергнуть эту «магию» логическому разбору подчас трудно и даже невозможно, но не кажется она искусственным, претенциозным, ничего в конце концов не выражающим словоизлишеством — как у многих символистов. Мандельштамовская магия согрета искренним чувством, — может быть это и есть в ней самое пленительное. От строф, словно высеченных из мрамора или отлитых из бронзы — на самые неличные, самые далекие темы — никогда не веет холодом. Потому что эти далекие темы действительно *его* любовь, *его* страдание и *его* счастье, *его* душа, приявшая миры, созданные творческим воображением. О чем бы он ни грезил: о прошлом возлюбленной средиземноморской земли, о легендарной Тавриде, о скифском варварстве или о древней Москве с «пятиглавыми соборами» или о современном умирающем Петрополе с Исаакием, стоящим «седою голубятней», или о богослужебной торжественности полудня, — рассказ об этих видениях насыщен восторгом сердца. И больше того: живое, конкретное впечатление переходит в образ какой-то трансцендентной сущности. Мандельштам, лучше, чем кто-нибудь, понял урок великих французских новаторов и связал русский стих с «сюрреалистическими» прозрениями века... Но и по темам, и по религиозному акценту эти стихи остаются русскими, в самой отвлеченности их таится великая любовь поэта и к русским судьбам, и к русской вере:

Вот дароносица, как солнце золотое,
Повисла в воздухе — великолепный миг.
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:
Взял в руки целый мир, как яблоко простое.

Богослужения торжественный зенит,
Свет в круглой храмине под куполом в июле,
Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули
О луговине той, где время не бежит.

И Евхаристия, как вечный полдень длится —
Все причащаются, играют и поют,
И на виду у всех божественный сосуд
Неисчерпаемым веселием струится.

Религиозность этого «полудня» (или «вселенской литургии»?) не только восторженно-христианская, но русская, иконописная религиозность. Удивительно, как сумел проникнуться ею этот выросший в еврейской мелко-мещанской среде, юноша, набравшийся многосторонней образованности в Швейцарии и Гейдельберге!

Послушайте, с какой растроганной любовью говорит он о кремлевских церквах:

В разноголосице девического хора
Все церкви нежные поют на голос свой,
И в дугах каменных Успенского собора
Мне брови чудятся, высокие, дугой.

И с укрепленного архангелами вала
Я город озирал на чудной высоте.
В стенах Акрополя печаль меня снедала
По русском имени и русской красоте.

Не диво ль дивное, что вертоград нам снится,
Где реют голуби в горячей синеве,
Что православные крюки поет черница:
Успенье нежное — Флоренция в Москве.

И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне — явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой.

Мандельштам был одним из столпов провозглашенного Гумилевым акмеизма в «Цехе поэтов». Акмеизма

— от *акмэ*, острие, заострение. Создалась эта «школа» в среде «Аполлона» как противодействие мистическому символизму, возглавляемому Вячеславом Ивановым. Гумилев требовал «заострения» словесной выразительности, независимо от каких бы то ни было туманных идеологий. Но и он, в таких стихотворениях, как «Дракон», например, оставался верен языку символов. Хоть и далекий от В. Иванова, Мандельштам становился символистом чистой воды каждый раз, когда «заострялось» до предельной выразительности его слово-звук и слово-образ. Не надо забывать, что словесную фонетику он называл «служанкой серафима».

В течение восьми лет (вплоть до моего отъезда из Петербурга весной 17 года) я встречался с ним в редакции «Аполлона». Неизменно своим весторженно-задыхающимся голосом читал он мне стихи. Я любил его слушать. Вообще любил его. Но у него на дому ни разу не был. Даже не знал адреса. Да и не помню, чтобы он кого-нибудь звал к себе. Неприветно жилось Осипу Эмильевичу под родительским кровом. С отцом вечные ссоры. Самостоятельная жизнь оказалась еще труднее, из меблированных комнат выселили за невзнос платы. Одно время, где-то на Сергиевской, прикармливали его дядя с тетушкой. Беден был, очень беден, безысходно. Но кроме стихов, ни на какую работу он не был годен. Жил впроголодь. Из всех тогдашних поэтов Петербурга ни один не нуждался до такой степени. Вообще всё сложилось для него неудачно. И наружность непривлекательная, и здоровье слабое. Весь какой-то вызывавший насмешки, неприспособленный и обойденный на жизненном пиру.

Однако, его творчество не отражало ни этой убогости, ни преследовавших его, отчасти и выдуманных им, житейских «катастроф». Ветер вдохновения проносил его поверх личных испытаний. В жизни чаще всего

вспоминается мне Мандельштам смеющимся. Смешлив он был чрезвычайно — рассказывает о какой-нибудь своей неудаче и задохнется от неудержимого хохота... А в стихах, благоговея перед «святыней красоты», о себе, о печалях своих, если и говорил, то заглушенно, со стыдливой сдержанностью. Никогда не жаловался на судьбу, не плакал над собой. Самые скорбно-лирические его строфы (может быть, о неудавшейся любви?) звучат отвлеченно-возвышенно, вот — как эти белые стихи о мертвых пчелах:

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного меда,
Как нам велели пчелы Персефоны.

Не отвязать неприкрепленной лодки,
Не услыхать в меха обутой тени,
Не превозмочь в дремучей жизни страха.

Нам остаются только поцелуи,
Мохнатые, как маленькие пчелы,
Что умирают, вылетев из улья.

Они шуршат в прозрачных дебрях ночи,
Их родина дремучий лес Тайгета,
Их пища — время, медуница, мята.

Возьми ж на радость дикий мой подарок,
Невзрачное сухое ожерелье
Из мертвых пчел, мед превративших в солнце.

Приведу еще одно «молодое» стихотворение Осипа Мандельштама, в котором звучит уже не личная грусть, а грусть как бы заклинательной отходной. По форме, не в пример другим, стихотворение — чрезвычайно просто и даже бедно: повторяющиеся глагольные рифмы и целые строки, всё тот же похоронный припев в конце каждой строфы, как вздох. Слова-символы неразборчивы, сбивчивы, полузаумны, но поют о самом

важном, об отходящей навсегда России, приобщенной гением Петра к великолепию европейских веков, в которых скиталась душа поэта:

На страшной высоте блуждающий огонь,
Но разве так звезда мерцает?
Прозрачная звезда, блуждающий огонь,
Твой брат, Петрополь умирает.

На страшной высоте земные сны горят,
Зеленая звезда летает.
О, если ты звезда, — воды и неба брат,
Твой брат, Петрополь умирает.

Чудовищный корабль на страшной высоте
Несется, крылья расправляет.
Зеленая звезда, в прекрасной нищете
Твой брат, Петрополь, умирает.

Прозрачная весна над черною Невой
Сломалась. Воск бессмертья тает.
О, если ты звезда — Петрополь, город твой,
Твой брат, Петрополь умирает.

Много лет это стихотворение было последним, оставшимся в моей памяти от «прежнего» Мандельштама. Оно вошло в сборник, выпущенный в 1922 году издательством «Petropolis» (в Берлине) — «Tristia». До того, десятью годами раньше, вышла его маленькая книжка стихов — «Камень». В «Tristia» — 45 стихотворений, большею частью «аполлоновских» еще по духу. Затем, в 1925 году, поэту удалось издать небольшой сборник чрезвычайно ярко написанных мемуарных отрывков «Шум времени», а в 1928 году — поэму ритмической прозой «Египетская Мария» и, наконец, издан был Госиздатом томик поэта, под заглавием «Стихотворения», куда вошли целиком и «Камень» и Tristia и стихи, не попавшие в прежние сборники, сочиненные между 21 и 25 годами.

Впервые об этом мало кому известном в эмиграции сборнике я узнал года три назад от проф. Г. П. Струве. Он писал мне: «Сейчас, когда удушающий ждановский пресс выжал из советской литературной атмосферы последние остатки свежего воздуха, трудно поверить, что этот сборник Мандельштама был выпущен в 1928 году под фирмой Госиздата; что советские журналы могли серьезно — хотя и без всякого сочувствия — писать о нем; что Мандельштаму и после этого не был закрыт доступ в «Новый мир», и «Звезду»... Еще совсем недавно, уже после ждановских чисток, один советский критик в злосчастной «Звезде» вспоминал и даже цитировал вошедшие в сборник 1928 года стихи Мандельштама и говорил, что некоторые из них звучали как ребусы, были полны зашифрованных образов, и было очевидно, что «поэт не согласен с нашей революционной действительностью». Советский критик называл стихи Мандельштама «набором субъективных произвольных ассоциаций, противопоставленных реальной действительности» и цитировал в доказательство такие строки:

Я буду метаться по табору улицы темной
За веткой черемухи в черной рессорной карете,
За капором снега, за вечным, за мельничным шумом...

Несмотря на «несозвучность генеральной линии», Мандельштам и позже, хотя редко, печатался в советских журналах; насколько удалось установить Г. П. Струве — вплоть до 1933 года. О том, что было с поэтом позже, ничего достоверно неизвестно. «Еще до войны, — сообщал Струве, — в Лондоне я слышал, что был он арестован за какое-то неосторожное высказывание в связи с убийством Кирова. В советской печати имя его перестало упоминаться. Говорили упорно об его исключении из Союза советских писателей (но мы даже не знаем, входил ли он в него — в Союз принимались

только писатели, стоявшие на «советской платформе»). Позднее в России получил широкое распространение рассказ об эпиграмме, за которую Мандельштам пострадал, был арестован и сослан. Рассказ этот, проникший и заграницу, я слышал от заслуживающего полного доверия лица, которое слышало его, в свою очередь, в Москве, почти из первых рук. Эпиграмма была на «самого» Сталина... Но об обстоятельствах смерти Мандельштама (в том, что он погиб, почти нет сомнений) мы до сих пор наверное не знаем. Даже год смерти неизвестен. Есть разные версии, разные даты, но можно ли верить хоть одной из этих версий?.. Большой, замечательный поэт погиб безвестной смертью. Где, кроме сталинской России, мыслим такой факт?».

Сейчас известно около сорока пяти стихотворений Осипа Мандельштама после «Tristia». Я прочел их сравнительно недавно, и мое отношение ко многим из них уже не то, что к его раннему творчеству... Конечно, эти «советские» стихи Мандельштама дополняют его поэтический образ (между ними встречаются и совсем замечательные), но всё-таки это уже куда менее «бесспорный» Мандельштам. Изменилась лирическая его настроенность и, в связи с этим, изменилась и манера письма. Лучше сказать — не столько изменилась, сколько доведена до предельной «криптограмности», и вовсе не только из соображений эстетического порядка: многое в этом герметизме объясняется причинами, увы, ничего общего с поэзией не имеющими; поздние стихи Мандельштама написаны сплошь да рядом на эзоповском языке — чтобы невдомек было тем власть имущим, в которых метят их отравленные стрелы. Попадаются между ними — криптограммы с определенно политическим содержанием (после того как разберешься в словесных нагромождениях, увлекающих звоном необычных метафор, рифм и ритмических ударений).

Не надо забывать, конечно, и чисто литературных

влияний, в частности — модного в те годы имажинизма, поэзии, уступающей первое место эффектно звучащим уподоблениям, описательным парадоксам и неожиданным эпитетам, зачастую никак не оправданным лирической сутью. Имажинизм в значительной степени облегчил Мандельштаму задачу (такую опасную в советских условиях) — говорить о том, о чем говорить не полагается. В самом деле — иначе, как эзоповским стилем, не объяснить строчек вроде:

Жестоких звезд соленые приказы,

или —

— ...Крутая соль торжественных обид,

или —

Время — царственный подпасок,

или —

— Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной... и т. д.

При этом такие «непонятные» строчки звучат у Мандельштама не рассудочно, не обнаруживают хитросознательного приема, а выбрасываются им с оглядкой на «врага» из сознания повышенно-нервного, страстно-напряженного, отдающего дань «поэтическому безумию» (вероятно, его и опьяняла эта словесная эквилибристика у «мрачной бездны на краю»). Несомненно так. Продолжая говорить правду, свою правду, он прятал обидный для инакомыслящих смысл ее в метафорах, на первый взгляд только парадоксальных, а на самом деле — изобличительных.

Вопрос тут не только в писательской «эволюции», а в глубоко-трагически пережитой поэтом гибели всего, чему он верил прежде, что считал целью и оправданием жизни. Никто, вероятно, из писателей не был потрясен «Октябрем» сильнее, чем Мандельштам, повторяю — может быть, даже до потери умственного равновесия. Недаром ходили слухи в России, что он вовсе не погиб

ни от немцев (в годы нашествия), ни от чекистов, а попал, где-то на юго-востоке России в лечебницу для душевно-больных...

Когда внимательно вчитаешься в позднейшие его стихи, эти слухи не кажутся невероятными. Пугливый от природы, но в свои часы смелый до отчаяния из благородства, Мандельштам действительно обезумел от большевизма. Правда — не сразу. Пробовал сначала «сменить вехи», завязывал дружбу с влиятельными литературными кругами, в качестве писателя-плебея по происхождению и вольнодумца без политических предубеждений. Осип Эмильевич попытался у жизни взять то, в чем она ему отказывала прежде. Даже — как это ни кажется невероятным — женился на молодой актрисе... Словом, всеми силами хотел примириться с реальностью. Но с творческим духом как справиться? В строчках, написанных им в это десятилетие, почти везде одна неотступная мысль об ужасе, об одиночестве, об обреченности и непримиримости по отношению к новой безрелигиозной, бездуховной большевистской ереси... Чтобы иметь возможность печатать такие стихи, нужна была словесная завеса и не только — из страха попасться в контрреволюционности, но также из какого-то опьянения этими словесными фокусами и этой вдохновенной одинокостью. Впрочем прорываются и строки, довольно прозрачно указывающие на страстный мятеж автора... Выписываю наудачу (курсив — мой).

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит...

. . . .

Куда же ты? *На тризне милой тени*
В последний раз нам музыка звучит (1921)...

...Тихонько гладить шерсть и ворошить солому,
Как яблоня зимой в рогоже голодать,
Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому
И *шарить в пустоте, и терпеливо ждать* (1922).

...А ведь раньше лучше было
И пожалуй не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь.

...Не своей чешуей шуршим,
Против шерсти мира поем.
Лиру строим, словно спешим
Обрасти косматым руном.

Но вот уж совсем «программное» стихотворение (1923 года) — «Век». Начинается совсем недвусмысленно и вообще поддается расшифровке. Сам поэт, как будто, еще только оглядывается и пытается прозреть будущее:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки,
И своею кровью склеить
Двух столетий позвонки?..
. . . .
Словно нежный хрящ ребенка
Век младенческой земли —
Снова *в жертву,* как ягненка,
Темя жизни принесли...

Здесь «темя» я понимаю, как высшие духовные ценности. Поэт хочет уверить себя, что задача поэзии увенчать эту жертву:

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать...

И тем не менее в заключительных строках он опять признается в своей беспомощности:

И *с бессмысленной улыбкой,*
Вспять глядишь, *жесток и слаб,*
Словно зверь, когда-то гибкий,
На следы своих же лап.

В следующем длинном стихотворении — какое отчаяние в этом отожествлении мирового процесса с творческим бессилием:

...Всё трещит и качается.
Воздух дрожит от сравнений.
Ни одно слово не лучше другого,
Земля гудит метафорой...
. . . .
Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.
Спасибо за то, что было:
Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете...

И в заключение:

То, что я сейчас говорю, говорю не я,
А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.
Одни на монетах изображают льва,
Другие — голову,
Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки
С одинаковой почестью лежат в земле.
Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.
Время срезает меня, как монету,
И мне уж нехватает меня самого (1923).

В стихотворении, озаглавленном «1 Января 1924», поэт жалуется на то, что ему отказано в праве на песню, на поэтическое слово, на правду сердца:

Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,
Еще немного — *оборвут*
Простую песенку о глиняных обидах
И губы оловом зальют.

О, глиняная жизнь! О, умиранье века!
Боюсь, лишь тот поймет тебя,
В ком беспомощная улыбка человека,
Который потерял себя.
. . . .
Мне хочется бежать от моего порога.
Куда? На улице темно,

И, словно сыплют соль мощеною дорогой,
Белеет совесть предо мной.

К этому времени относятся, судя по стихам, последние колебания Мандельштама. Он понял, после пяти лет революционного насилия, что с «диалектическим материализмом» ему не по пути:

Нет, никогда, ничей я не был современник,
Мне не с руки почет такой.
О, как противен мне какой-то соплеменник,
То был не я, то был другой.

Но, может быть, всего недвусмысленнее выражен этот протест против бездуховного детерминизма в стихотворении, посвященном «пламенному Ламарку»:

...Если всё живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольчецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по изломам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Наступает глухота паучья,
Зренья нет — ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

И от нас природа отступила
Так, как будто ей мы не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу в темные ножны... (1932).

Как всё это, пожалуй, «заумно»! Но никогда не бессмысленно. Надо знать Осипа Эмильевича, как я знал его, чтобы за этим гремящим обличительно иносказанием почувствовать его муку. Большевистский погром нашей духовной культуры так расшатал его обостренную чувствительность, что он с годами и вовсе «потерял себя». Весь его внутренний мир, пронизанный светом мировой гармонии, рухнул в уродливой тьме народного и всемирного бедствия. И пусть прячет поэт мысли и чувства за образы и слова, переходящие сплошь в очень замысловатую «заумь», или логическую бессмыслицу, эта поэзия Мандельштама завораживает словесным мастерством и той *подлинностью*, которая чувствуется за словами и говорит о его возмущенном отчаянии.

Антисоветскость «советских» стихов Осипа Мандельштама — явление очень исключительное. И сам он, на фоне этих, так часто зашифрованных, стихов против вершителей русских судеб, вырастает, если прислушаться, в яркую фигуру мученика за правду. Власти, видимо, долго не понимали, о чем собственно они, эти строфы, такие необычайно звучные и как бы лишенные человеческого смысла... Но в конце концов этот смысл был разъяснен (не в связи ли с той эпиграммой на Сталина, о которой я упомянул?), и поэта «ликвидировали». Как? Это уже подробность. Верно то, что Мандельштам погиб благодаря своей Музе, не пожелавшей смириться перед властью несвободы.

Мне кажется, что это звучит и в том стихотворении Осипа Эмильевича, которое привезла недавно из России одна из его почитательниц. Оно еще не появлялось в печати, насколько я знаю, ни в России, ни по сю сторону железного занавеса. Но в авторстве его сомневаться нельзя. Это — исповедь поэта, вероятно сосланного куда-то в Сибирь — «в ночь, где течет Ени-

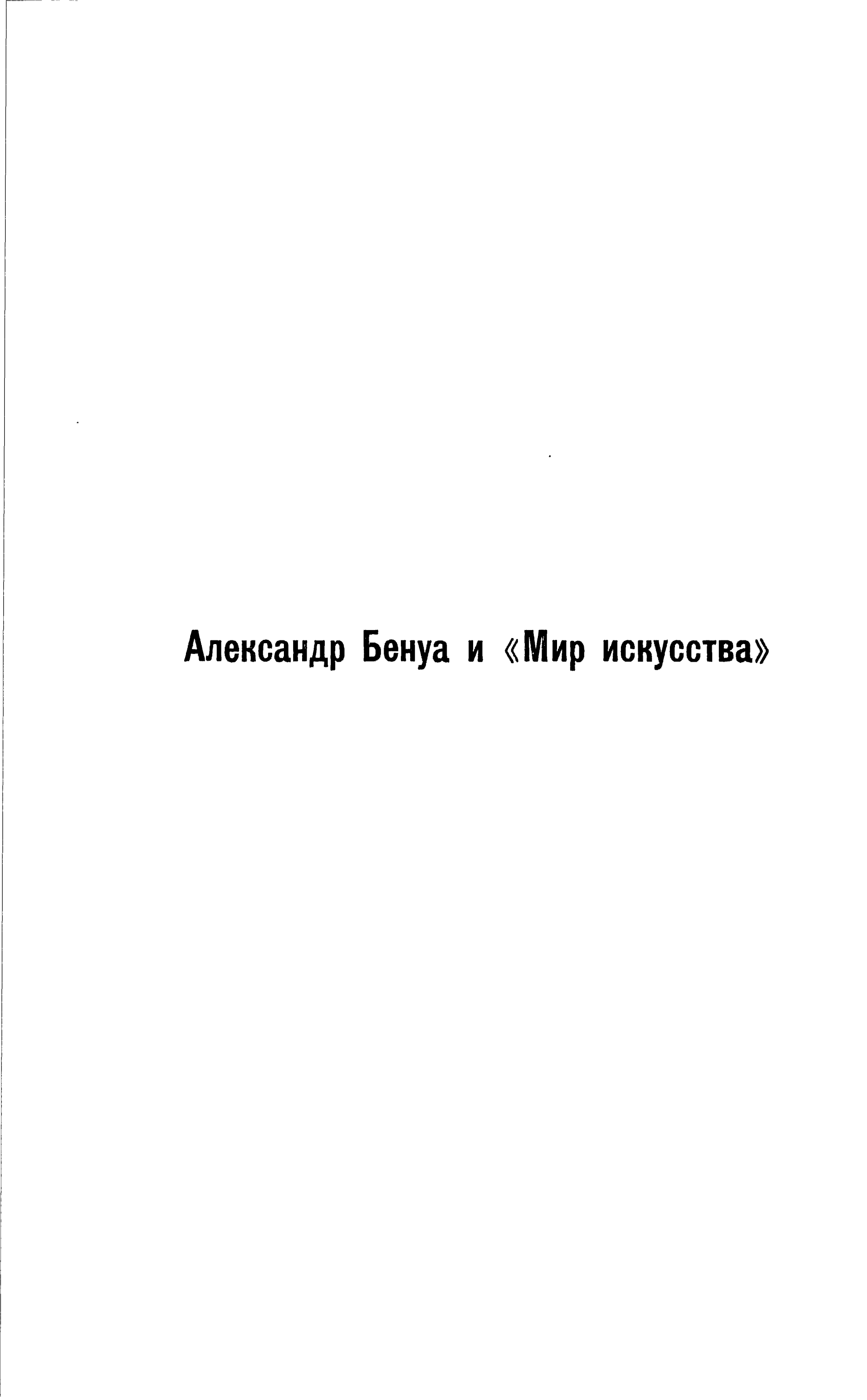
сей», и тут в каждом слове звучит драматический стон его голоса:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по шкуре своей.
Запихни меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей, —

Чтоб не видеть ни трусов, ни мелкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе.

Унеси меня в ночь, где течет Енисей,
Где сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по шкуре своей
И неправдой искривлен мой рот.



Александр Бенуа и «Мир искусства»

Перед самой революцией мне пришлось подойти вплотную к его живописи, — прежде я долго не умел разглядеть ее, как следует: она казалась гораздо менее значительной, чем личность Бенуа, его образованность, вкус и всему открытый ум (то, что называется ум талантливый, сквозящий в каждом слове и в каждом умолчании)... В ту пору готовилась к печати одним петербургским издательством иллюстрированная монография о Бенуа; я должен был, в числе других, написать о его пейзажах. Несколько раз захаживал я к нему в кабинет-мастерскую на Васильевском Острове; он раскрывал передо мною папки, наполненные версальскими этюдами, видами Бретани, итальянских озер, Крыма, эскизами костюмов и декораций для театральных постановок.

Сам художник придавал особое значение именно своим пейзажам, «скромным наблюдениям природы», как он говорил, не стилизованным композициям, не выдумкам и обольщениям своего «театра». И в самом деле, многое в этих «скромных» пейзажных этюдах меня поразило тогда: какая-то японская четкость формы, верность глаза, свобода рисунка, выразительность пятна. То, что представлялось мало оригинальным, почти ученическим на выставках, вдруг ожило в рабочей обстановке, выглянув на свет из объемистых папок художника. Эти этюды с натуры, насыщенные одухотворенным артистизмом, до сих пор живы в моей памяти.

Бретань?.. Конечно, Бретань: изрезанный берег,

скалы подползли к самому морю, насупленные как развалины замков; отчетливо чередуются профили их, не отражаясь в воде, с лиловыми гребнями, торчащими на поверхности. А вот берег — издали, сверху, поле с хлебом в копнах, длинные борозды меж, клин морского заливчика и покатые холмы на горизонте; огромные серые облака обступили кусочек синего неба. И еще — дорога, береговая, как всё в этой стране, живущей морем и воспоминаниями о викингах; дорога врезалась в песчаную землю, забросанную валунами, и огибает островок каменных хижин, точно приросших друг к другу. Таких побережий много — с фигурами крестьянок в белых крылатых чепцах, на пригорках и подле старинных, сморщенных церквей у желтеющих отмелей, ощетинившихся низкой обветренной елью...

Но Бретань прячется в папки и взамен вынимаются уголки каких-то модных пляжей с играющей на песке детворой и по импрессионистски солнечными пятнами. Потом мелькают таврические рощи, фонтаны Петергофа, любимые художником окрестности Лугано: вечнозеленые, мягко-очерченные холмы вокруг озера, кое-где башенки деревенских колоколен над кудрями магнолий и туй... Но дольше засматриваешься невольно на этюды Версаля, — ведь самые популярные картины и театральные постановки Бенуа принадлежат к версальскому циклу...

Сады Версаля, эти сады, похожие на ряды зеленых комнат с паркетами-газонами и деревцами, подстриженными в виде кубов и шаров; эти боскеты, белеющие статуями Жирардона, Куазво, Кусту, с лабиринтами дорожек, обсаженных буксусом и карликовыми лиственницами: боскеты Аполлона, Нептуна, Четырех времен года, Водяной партер, боскет Боль-

шой залы, боскет Колоннады, боскеты Звезды, Зеркала, Обелиска...

Вспомнить о живописи Александра Бенуа и, следовательно, всего того круга художников, которых он вдохновил, — потому что и Сомов, и Лансере, и Серов, и другие «мир-искусники» заразились мечтой о маскарадной роскоши XVII-XVIII столетий под влиянием Бенуа, — вспомнить о его живописи, значит вспомнить этот навсегда отсиявший праздник королевского Запада. Версальская мечта обнаружила как бы старинную душу Бенуа, — тяготение вкуса и ума к стране отцов (предки Бенуа — выходцы из Франции), к пышности Короля-Солнца, к величавой изысканности барокко и к прелести улыбчивого восемнадцатого века. Это — сладкий недуг как бы воспоминаний о всём пережитом когда-то на бывшей родине, вновь обретенной творческим наитием. Какое-то наследственное наваждение! Русский духовным обликом своим, страстной привязанностью к России, всем проникновением в русские традиции и в русскую красоту, Бенуа одновременно не то, что далек от исконной, древней, народной России, — напротив, он доказал, что умеет ценить и своеобразие ее художественного склада и *разных* национальных порывов — не то, что, как обрусевший чужак, отравлен своим европейским первородством, но всё же смотрит-то он на Россию «оттуда», из прекрасного далёка, и любит в ней «странной любовью» прежде всего отражения чужеземные. Отсюда и увлечение великим Преобразователем — Санкт-Петербургом и окрестными его парадизами и монплезирами. Европейство Бенуа не поза, не предвзятая идея, не вывод рассудка, не только обычное российское западничество, а нечто более глубокое. За всю нашу европейскую историю не было деятеля, более одержимого эстетическим латинством: Александр Бенуа (и живописец и искусствовед) действительно от-

крыл нам очарование нашей до жути романтической послепетровской иностранщины. И вокруг него возникла целая плеяда художников, тоже стилистов и рисовальщиков по преимуществу.

Уж лет пятьдесят назад я назвал, в одной из моих критических заметок, стилистов «Мира искусства» *ретроспективными мечтателями*. Этот не совсем благозвучный галлицизм привился; так называли с тех пор «школу» Александра Бенуа. Но входящих в нее художников отличают оттенки мечты, каждый — ретроспективист по-своему... Сомов отдает дням минувшим (будь то пудреный век или тридцатые годы) тоску свою и насмешку. Призраки, которые он оживлял, знакомы ему до мельчайших подробностей; он знал их мысли тайные и вкусы и пороки, одним воздухом дышал с ними, предавался одним радостям и печалям. Его искусство — щемящее, сентиментально-ироническое и немного колдовское приятельство с мертвыми... Лансере — бытописатель века фижм и париков, любитель его декоративной внешности; ни грусти, ни иронии Сомова. Ретроспективность Добужинского происходит от другой оглядки на старину. Так же как Бенуа и Лансере, он поэт Старого Петербурга, с его каналами в оправе чугунных решеток, горбатыми мостиками и ампирными площадями, — он у себя дома в Петербурге Пушкина и Гоголя, но любит и тот Петербург, что разросся после них, тесный и невзрачный, с кварталами сумрачных фабричных корпусов и плохо мощенных улиц, пестрящих вывесками трактиров и бакалейных, любит и старую нашу провинцию, сонную и запущенную, сохранившую стертый отпечаток тех лет, когда Казаков и Жилярди воздвигали ее казенные учреждения, для охраны которых, около неуклюжих тумб и покривившихся фонарей, расставлялись николаевские полосатые будки.

В мечтах о былом созрело творчество этих истинно-петербургских художников «конца Империи» и многих других, которым Александр Бенуа, так или иначе, внушил свое любование прошлыми веками. Может быть, я не прав, называя их «школой», в особенности если присоединить к ним таких мечтателей о прошлом, как Бакст, Рерих, Борисов-Мусатов, Билибин, Судейкин, Сапунов. Но несомненно, что всех их связывает та зачарованность красотой и курьезами ушедших времен, которую противопоставил «Мир искусства» злободневному реализму товарищества передвижников. Они не заразились ни импрессионизмом французов, ни мифологией мюнхенских немцев, ни красочными симфониями английских пейзажистов, не стали ни продолжателями отечественного ландшафта, как отколовшиеся впоследствии от «Мира искусства» члены Союза русских художников, ни символистами, как декаденты-москвичи «Золотого Руна», а увлекались пышностями и фривольностями века Людовиков, ампира и бидермейера, русской романтикой и русской сказкой, изощренной стильностью, графикой, иллюстраторством, театральными гримами и декорациями, масками и детскими игрушками, фольклором, забытыми памятниками родины, историей искусства, роскошью истории, близкой и далекой, нашей византийской и варяжской истории, зачатой в легендарном Киеве, в Царьграде, в Новгороде Великом, в кочевьях татарских и в стриженных боскетах Людовика XIV.

В этом отношении Александр Бенуа, живописец, график, историк, театрал и ревнитель балета (его постановки заслуживают отдельной монографии), дилетант-ученый во всех областях искусства, оказал поистине провиденциальное влияние на всё петербургское (отчасти и московское) поколение художников, сгруппировавшихся вокруг знамени «Мира искусства».

Я сказал, что каждый из них — мечтатель по-своему, что Константин Сомов, ближайший к Бенуа мастер этой плеяды, как будто и не живет настоящим, вращаясь в заколдованном королевстве кукольных призраков, с которыми он породнился душой, женственной, отдающейся наваждению... Бенуа, напротив, человек очень современный, человек воли, темперамента, стремящийся вперед, не склонный вовсе к созерцательной меланхолии. Его картины с манерными маркизами часто напоминают Сомова — недаром они работали в тесном содружестве, так что нельзя и установить, кто из них больше влиял на другого, — но внешнее сходство не мешает увидеть различия: вкрадчиво-соблазнительный, недоговаривающий, насмешливый и безнадежно-печальный Сомов и — быстрый, экспансивный, лукавый и влюбленный в жизнь Бенуа! Не он ли за всё новое, даже тогда, когда этого нового не принимает его балованный вкус? Лишь бы не пропустить случая, не пройти мимо яркого явления, хотя бы оно отталкивало в первую минуту. В своем многообразном художественном творчестве, не меньше, чем в писательстве, он сказывается весь: противоречивый, увлекающийся «гурман» художеств, энтузиаст, глубокий эрудит и фантазер.

И всё-таки sunt lacrimae rerum в ретроспективных композициях Бенуа, хоть всегда — полуулыбка-полугримаса сквозь эти слезы. Художник не только видит прошлое восхищенными глазами, но чувствует его всеми пятью чувствами и невольно обращает в графическую поэму. Оттого так несравненно обаятельны иллюстрации к «Медному всаднику» и к «Пиковой даме», еще раз свидетельствующие о том, что иностранное, преломясь в русской призме, приобретает совсем особую прелесть.

Сквозь русскую призму увидел Бенуа и поэзию Версаля. Это не тот пышно-суетный, раззолоченный Версаль, каким представляется он по рифмованным описаниям Делиля, и не тот сладковато-узорчатый, каким

мы видим его на парижских подмостках. У Бенуа он строже и... по-русски загадочно-призрачно его великолепие. Художнику и книги в руки: ведь он там... жил при самом короле, всё видел до самых дней его сварливой старости, опекаемый совращенной в иезуитство госпожей де-Ментенон.

Старый король не любит шума, не терпит суеты. Нет больше ни празднеств, ни музыки. Даже фонтаны поют тише, чтобы не тревожить долгих королевских бессонниц. Двор облекся в темные камзолы и траурные плащи. Говорят шопотом, ждут боязливо, надеясь втайне на освободительницу-смерть. А он, сгорбленный, исхудалый, не расстающийся с доктором и духовником, чувствует кругом это оскорбительное ожидание и молчит часами в своем низком кресле на колесах, смотря в воду садовых бассейнов... Кладбищенским безмолвием веет от версальских этюдов Бенуа, словно он бродил невидимкой за королевским креслом и подслушивал мысли умирающего деспота.

Но ведь перед нами — этюды с натуры? Ведь это кладбище — *современный* Версаль, давно забывший о своем короле, после пяти революций переделанный в музей, оскверненный немцами, чуть было не уничтоженный коммуной, Версаль Третьей республики, пригород для воскресных прогулок толпы обывательской? Так почему же не встречаешь в нем прохожих, современных прохожих? Почему на пустынных его террасах и вон там, в аллее, приютившей мраморных богинь, нет-нет, и какая-то чопорная старуха в темно-лиловом кринолине чинно выйдет из дворца, остановится у баллюстрады и своим костлявым пальцем покажет молоденькой внучке, зашнурованной до обморока узко, на заходящее вдали солнце? Полно, разве это этюды «скромного наблюдателя природы»? Разве — не пережитое прошлое, до коммуны, до Людовика-Филиппа, до Революции?

Когда после этюдов вспомнишь о картинах Бенуа, где он не хочет быть «скромным», а с нескромностью очевидца рассказывает о том, что подсмотрела когда-то его старинная душа, становится понятным, откуда такое влияние его на художников-поэтов «Мира искусства». Ретроспективизм Бенуа — дар волшебства, заражающего своей непосредственностью. Его «Версали» — сплошная импровизация. Ему не надо ничего выдумывать. Картины складываются непроизвольно, одна за другой. Достаточно ему взять любой этюд, написанный однажды в садах Ленотра и Мансара, и сами собой из памяти его древней выплывают призраки, населявшие когда-то это пустынное теперь царство симметрии и тепличных затей. И вот сходятся опять, около бесчисленных водоемов, на украшенных статуями площадках, придворные дамы в расписных портшезах и кавалеры с преувеличенными прическами, торчащими из-под камзолов шпагами и огромными пряжками на башмаках. Они встречаются и приветствуют друга друга низкими поклонами, опуская до земли свои треуголки, разглядывают цветники в длинные лорнеты, отдыхают на скамьях... А то прогуливается сам король, сопровождаемый свитой: фаворитками, слугами-карликами, шутами и неграми в чалмах; или проносятся маскарадные хороводы, по-итальянски пестрые; или заезжие комедианты — бессмертная троица бродячих театров, Пьеро, Коломбина и Арлекин, — разыгрывают свои пантомимы на придворных мостках...

Манера, которой всё это написано, очень далека от исторического натурализма. Скорее намеки, без заботы о выработке рисунка, иногда и небрежно написанные быстрые силуэты импровизатора, уверенного в своей сновидческой непогрешимости. И краски тоже — столько же с натуры, сколько «от себя», тоже сквозь сон. Если угодно: живопись приближающаяся к иллюстрации, к цветной графике. С другой стороны, чисто-гра-

фическое творчество Бенуа (как и театральные эскизы) удивительно живописно. В качестве украшателя книги он гораздо свободнее своих соратников по «Миру искусства». И тут цель достигается не тщательной выработкой линии и раскраски, а тем же импульсивным приемом быстрого штриха, убеждающего намеком.

Кто же предшественники Бенуа? Где источник его фантазии? Каким мастерам подражает он невольно, а порой и сознательно? Их много, родина их — и его вторая родина: французский и итальянский «восемнадцатый» — Ватто, Пьетро Лонги, Пиранези, Гварди... Но есть еще одно имя которое хочется выделить, имя почти современного художника, повлиявшего очень заметно на всю школу наших стилистов: Менцеля.

Но разве это так важно? Важно то, что Бенуа — один из самых блестяще-одаренных выразителей русского европейства, создатель нового *художественного сознания* в России, долго до того прозябавшей в невежественном провинциализме, а вместе с тем он же — теперь, когда весь русский мир, вскормивший его, отошел в прошлое, — кажется и всеискушенным завершителем художественной культуры нашего имперского периода.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Сергей Маковский родился в Петербурге 15 августа 1877 года. Сын известнейшего русского художника, портретиста и исторического жанриста, Константина Егоровича Маковского (1839-1915).

Начал печатать статьи по вопросам искусства с 1898 года. Выпустил в 1905 году собрание стихов. Затем — несколько томов, под заглавием «Страница художественной критики». С 1908 года занимался также устройством выставок русских художников (первая из них — «Салон» — объединила всех передовых русских живописцев и скульпторов). Был одним из основателей и редакторов журнала, посвященного художественной старине — «Старые годы» (с 1907 г. по 1917 г.), заведывал русским отделом на выставке, устроенной этим журналом в Петербурге (1908 г.). В книге, изданной в Брюсселе Ван Оостом, посвященной этой замечательной выставке, помещена статья С. Маковского — «Русские комнаты». В 1906-1908 гг. читал курс лекций по всеобщей истории искусства в Обществе Поощрения Художеств. В 1909 г. основал художественный журнал «Аполлон», который редактировал затем в течение почти девяти лет, вплоть до октябрьской революции 1917 г. В 1910 г. С. Маковскому поручено было Петербургской Академией Художеств устройство русского отдела на Международной выставке в Брюсселе. В том же году он устроил выставку художников «Мира искусства» в Па-

риже у Бернгейма младшего. Будучи одним из учредителей «Общества защиты памятников искусства и старины» (под председательством вел. кн. Николая Михайловича) устроил в пользу этого Общества, совместно с Institut Fransais de S-t Pétersburg — в 1912 году — юбилейную французскую выставку «Сто лет французской живописи (1812-1912), на которой были собраны картины и рисунки (больше 900 экспонатов) из различных иностранных собраний и музеев, а также русских дворцов.

В 1913 году основан им специальный журнал, посвященный русской иконе. Вышло всего несколько выпусков этого богатого иллюстрациями издания, в котором приняли участие все виднейшие знатоки древнерусского искусства, но война не дала возможности продолжать «Русскую Икону». В 1914 году был комиссаром художественного отдела на Лейпцигской выставке Buchschmuck und Grafik (Burga), составил и редактировал книгу, посвященную книжной русской графике (печ. Толекс и Вильборг).

После войны, в эмиграции, С. Маковский продолжал писать в различных изданиях по вопросам русского искусства, по преимуществу (в Крыму в 1918 году писал фельетоны на художественные и литературные темы в Ялтинских газетах). В Праге и в Берлине выпущено им несколько книг; из них наиболее значительны: «Силуэты русских художников», «Итоги современной живописи» и «Народное искусство Подкарпатской Руси». Для составления последней книги, являвшейся этнографическим исследованием русской вышивки и других отраслей народного творчества Чехословацкой окраины, автору пришлось в течение около года исходить деревни Подкарпатья, собирая материал на местах. Результатом этого труда явилась огромная выставка «Искусство и быт Подкарпатской Руси», в Праге (1922 г.) и книга, выпущенная издательством «Пламя» в Праге на трех языках,

(русском, чешском и французском, с предисловием Denis Roche'a).

В годы 1926-32 С. Маковский являлся одним из редакторов русской газеты «Возрождение» и заведывающим литературно-художественным отделом.

После войны 1939-44 гг. был деятельным председателем, в течение нескольких лет, Объединения русских писателей в Париже и редактировал сборники, выходившие при участии членов этого Объединения (Бунин, Бердяев, Ремизов, Ставров, проф. Мочульский, Терапиано, Адамович и др.), под названием «Встреча».

С 1940 по 1954 г. вышло пять сборников его стихов: «Вечер», «Somnium Breve», «Год в усадьбе», «Круг и тень» и «На пути земном» (два последних в изд. «Рифма» в Париже).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Printed by Rausen Bros. 142 E. 32nd St. New York 85


Сергей Маковский — ПОРТРЕТЫ СОВРЕМЕННИКОВ

Цена: $3.00

